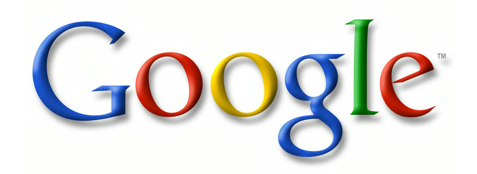
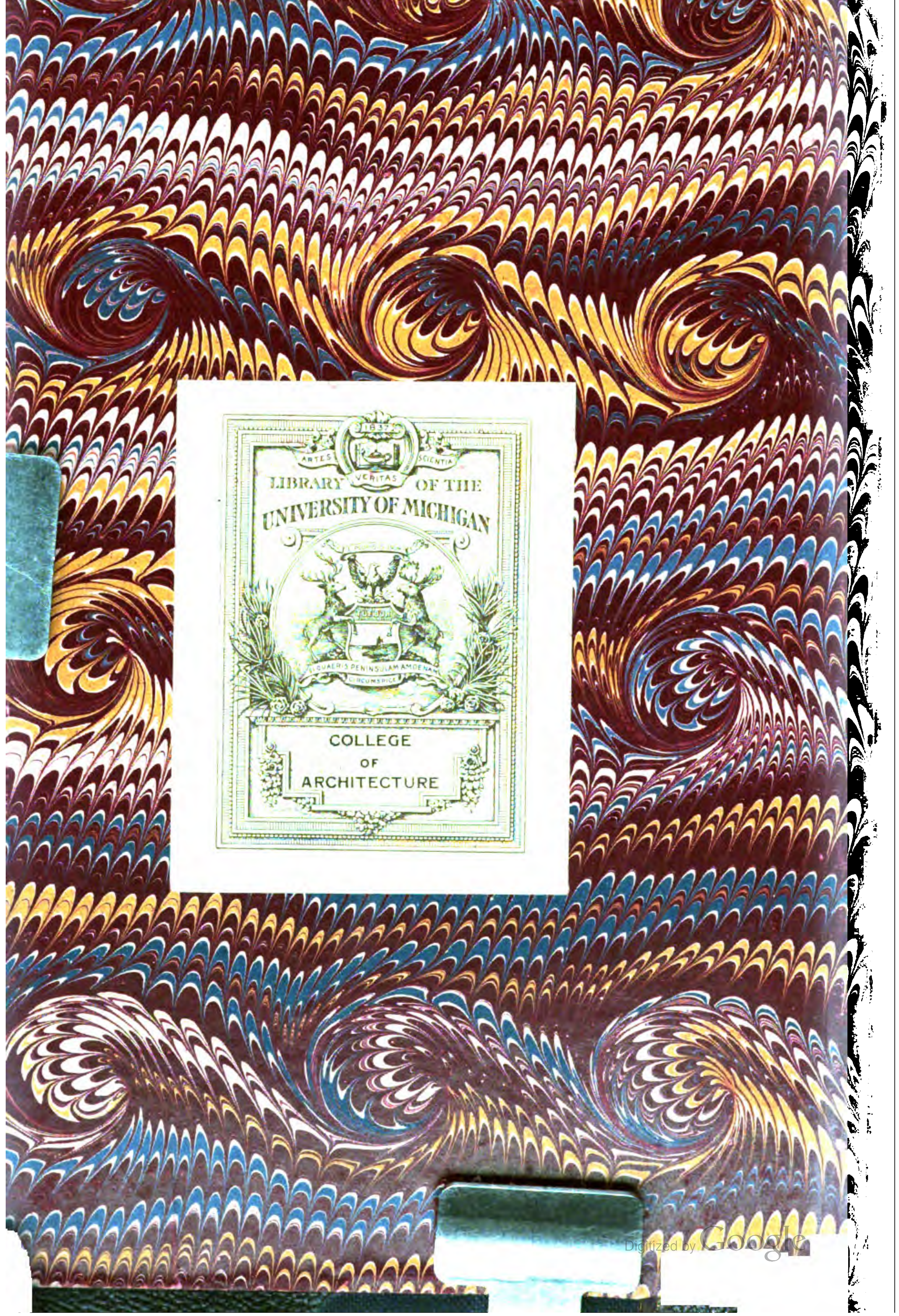




1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM CIRCUMSPICE
COLLEGE
OF
ARCHITECTURE



GESCHICHTE

DER

RENAISSANCE IN FRANKREICH



GESCHICHTE

DER

NEUEREN BAUKUNST

VON

JACOB BURCKHARDT, WILHELM LÜBKE

UND

CORNELIUS GURLITT

DRITTER BAND

ZWEITE DURCHGESEHENE UND VERMEHRTE AUFLAGE

MIT ZAHLREICHEN ILLUSTRATIONEN IN HOLZSCHNITT



STUTTGART

VERLAG VON EBNER & SEUBERT

(PAUL NEFF)

1885

GESCHICHTE

DER

RENAISSANCE

IN

FRANKREICH

VON

WILHELM LÜBKE

ZWEITE VERBESSERTE UND VERMEHRTE AUFLAGE

MIT 163 ILLUSTRATIONEN IN HOLZSCHNITT



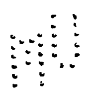
CVM PRIVILEGIO REGIS STEPHANVS F

STUTTGART

VERLAG VON EBNER & SEUBERT

(PAUL NEFF)

1885



Gedruckt bei Knorr & Hirth in München.
Papier von der München-Dachauer Actien-Gesellschaft für Maschinenpapier-Fabrikation.



SEINER

KÖNIGLICHEN HOHEIT

DEM

GROSSHERZOG FRIEDRICH

VON BADEN

EHRFURCHTSVOLL GEWIDMET



VORWORT

ZUR ERSTEN AUFLAGE.



Aus naheliegenden Gründen muſste ich bei Bearbeitung der franzöſiſchen Renaiſſance die ſyſtematiſche Behandlung, welche Jacob Burckhardt der Renaiſſance Italiens hat angedeihen laſſen, aufgeben und zur hiſtoriſchen Darſtellung zurückkehren. Frankreich hat in ſeiner Renaiſſance nicht wie Italien aus dem Volksgeiſte heraus eine Geſammtkunſt geſchaffen, in welcher das ganze Leben ſeinen verklärten Ausdruck findet, ſondern auf äuſseren Anſtoſs hin, veranlaſst durch ſeine Fürſten, inmitten einer noch mittelalterlich empfindenden Welt und vielfach durchkreuzt, ja beirrt von gothiſchen Ueberlieferungen, eine Architektur hervorgebracht, die hauptſächlich am Profanbau, und zwar in erſter Linie an den Schlöſſern der Könige und des Adels zur Geltung kommt. Wird dadurch die Richtung der franzöſiſchen Baukunſt einſeitiger, ihre Ausprägung unendlich mannichfaltig, ſo gewinnt ſie zugleich für den Hiſtoriker wie für den praktiſchen Architekten einen beſonderen Werth. Jener wird mit Intereſſe der ſcharf gezeichneten Bewegungslinie nachſpüren, in welcher ſich aus einem Spiel ſubjektiver Laune und Willkür allmählich Einfachheit, Klarheit und Anmuth eines neuen, durchaus eigenthümlichen Stiles entwickeln. Dieſer wird nicht ohne Belehrung beobachten, wie eine noch wahrhaft ſchöpferiſche Zeit durch den Genius ächter Künſtler es verſtanden hat, den antiken Formenkanon und die Einwirkung der italieniſchen Kunſt zu einer bei alldem originellen, nationalen Architektur umzuprägen. National in dem einzigen bei der Baukunſt zuläſſigen Sinne, daſs ſie den Gewohnheiten und Anſchauungen des einzelnen Volkes in einer beſtimmten Epoche zu einem künſtleriſch entſprechenden Gepräge verhilft. Denn die Einzelformen ſind

über alle nationalen Schranken hinaus als Ausdruck ewig gültiger Gefetze und Verhältniffe Allgemeingut der Menfchheit. Dafs aufserdem eine Zeit wie die unfere, deren eigentliche architektonifche Aufgaben auf dem Gebiete des Profanbaues liegen, aus den franzöfifchen Renaiffancebauten, die für verwandte Bedürfniffe und unter ähnlichen klimatifchen Verhältniffen gefchaffen wurden, Manches lernen kann, verfteht fich von felbft.

In der Darftellung habe ich, da das Befchreibende nothwendig dabei überwiegen mufste, mich bemüht, fo kurz und fo klar, fo genau und fo anfchaulich wie irgend möglich zu verfahren. Gleichwohl fühle ich, dafs ohne bildliche Darftellung mein Zweck nur mangelhaft erreicht werden kann. Eine Reihe bezeichnender Illuftrationen, gröfstentheils von Herrn Architekt Profeffor Baldinger auf den Holzftock übertragen, ift defshalb hinzugefügt worden, Einiges darunter ganz neu nach Photographieen, Anderes nach gütig mir überlaffenen Reifefkizzen meines Freundes G. Lafius ausgeführt. Die Verlagshandlung hat meinen Wünfchen dabei wie immer in dankenswerther Liberalität Rechnung getragen. Im Uebrigen verweife ich auf die zahlreichen werthvollen Publicationen franzöfifcher Architekten und Stecher feit Du Cerceau bis auf die neuefte Zeit, befonders noch auf die neuerdings durch M. Deftailleur unternommene neue Ausgabe von Du Cerceaus bekanntem Hauptwerk. (Paris A. Lévy.)

Da meine Darftellung der erfte Verfuch einer felbftändigen, erfchöpfenden Behandlung diefes Gegenftandes ift, fo wird eine billig abwägende Kritik diefs gewifs mit in Anfchlag bringen. Hoffentlich wird fie weder gewiffenhaftes Studium, noch das ernfte Streben nach objectiver Würdigung des Kunftwerthes der gefchilderten Werke vermiffen. Der heutigen Architektengeneration ift aber, fo dünkt mich, das gründliche Studium der Renaiffance vor Allem defshalb ans Herz zu legen, weil wir gerade aus den Schöpfungen jener Epoche lernen können, wie eine über den blofsen Eklekticismus hinausreichende Architektur mit hoher Freiheit die Summe claffifcher Formüberlieferung nur dazu verwendet, um dem geiftigen Wefen und den praktifchen Bedürfniffen der eigenen Zeit und des eigenen Volkes das wohlangepafste, ausdrucksvolle Kleid zu fchaffen.





VORWORT

ZUR ZWEITEN AUFLAGE.



Seit dem Erſcheinen der erſten Auflage dieſes Buches iſt unſre Kenntniſs von der franzöſiſchen Renaiſſance nicht unerheblich bereichert worden. Zunächſt verdanken wir dem allerdings noch lange nicht abgeſchloſſenen Werke von Paluſtre einen bedeutenden Zuwachs neuer Anſchauungen. Dieſe Ergebniſſe, ſowie die Reſultate eigener von Ort und Stelle gemachter Studien für die neue Bearbeitung des ſeit geraumer Zeit ganz vergriffenen Buches zu verwerthen, war mein vornehmſtes Augenmerk. Der Bau, den ich aufgeführt, hat durch dieſen Zuwachs keine innerliche Umgeſtaltung, wohl aber eine anſehnliche äuſserliche Bereicherung erfahren. Eine für mich erfreuliche Wahrnehmung, denn ich durfte daraus die Ueberzeugung ſchöpfen, daſs ich alles Weſentliche richtig aufgefaſst und zu bleibendem kunſtgeſchichtlichen Geſammtbilde fixirt hatte. Daſs die neue Auflage auſser dieſer textlichen Bereicherung und ſtofflichen Erweiterung auch eine bedeutende Vermehrung ihrer illuſtrativen Zugaben durch wohlgelungene Darſtellungen zum Theil noch nicht veröffentlichter Denkmäler erhalten konnte, wird den Werth des Buches erheblich ſteigern. Auch ſonſt ſind durch weitere Studien weſentliche Bereicherungen gewonnen worden; ich mache auf die Abſchnitte über Jean Foucquet, über König René und über die wichtigen franzöſiſchen Bücherilluſtrationen aufmerkſam.

Sodann aber war es das reiche und glänzende Gebiet des franzöſiſchen Kunſthandwerks, welches hier zum erſten Male im Zuſammenhange mit der Architektur der Zeit geſchildert worden iſt. Indem hier eine Beſchränkung auf das der franzöſiſchen Kunſt beſonders Eigenthümliche und Hervorragende geboten war, galt es die Tiſchlerei und Holzſchnitzerei, das be-

deutende Gebiet der franzöfifchen Keramik mit den Prachtarbeiten eines Paliffy und den glänzenden Schöpfungen der Oiron-Fayencen, aber auch das Limofiner Email, die Glasmalerei und endlich den Bucheinband hervorzuheben.

Alle diefe Richtungen und Leiftungen der franzöfifchen Renaiffancekunft find um fo nachdrücklicher dem Studium unfrer Künftler, Architekten und Kunfthandwerker zu empfehlen, als durch die eine Zeit lang gar zu ausfchliefslich und wahllos betriebene Nachahmung unfrer deutfchen Renaiffance vielfach ein derber und überladener Zug in die moderne Production gekommen ift, der felbft über die Grenze des in den alten Originalwerken zu Tage Tretenden noch hinausgeht. Diefer Richtung gegenüber mufs immer wieder nicht blofs auf die italienifche Renaiffance, fondern auch auf die franzöfifche hingewiefen werden, deren Feinheit und künftlerifche Harmonie uns in hohem Grade belehrend fein kann. Denn alles, was die Wiffenfchaft erforfcht, foll dem fchaffenden Leben zu Gute kommen, fich in frifch pulfirende fchöpferifche Thätigkeit umfetzen.

Juni 1885.

W. LÜBKE.





INHALTSVERZEICHNISS.



ERSTES KAPITEL.

UMWANDLUNG DES FRANZÖSISCHEN GEISTES.

ZWEITES KAPITEL.

DER UEBERGANGSSTIL UNTER KARL VIII UND LUDWIG XII.

DRITTES KAPITEL.

DIE RENAISSANCE UNTER FRANZ I.

A. KÖNIGLICHE SCHLÖSSER.

VIERTES KAPITEL.

DIE RENAISSANCE UNTER FRANZ I.

B. LANDSITZE DES ADELS.

FÜNFTES KAPITEL.

DIE RENAISSANCE UNTER FRANZ I.

C. STÄDTISCHE GEBÄUDE.

SECHSTES KAPITEL.

DIE RENAISSANCE UNTER DEN LETZTEN VALOIS.

A. DIE HAUPTMEISTER UND IHRE WERKE.

SIEBENTES KAPITEL.

DIE RENAISSANCE UNTER DEN LETZTEN VALOIS.

B. DIE ÜBRIGEN PROFANBAUTEN.



ACHTES KAPITEL.

DER PROFANBAU UNTER HEINRICH IV UND LUDWIG XIII.

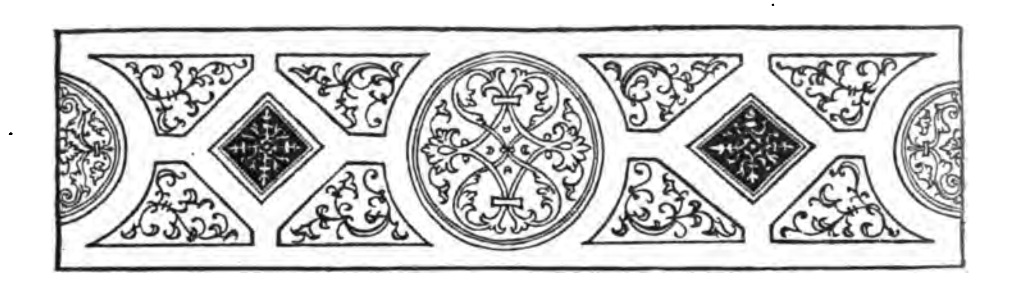
NEUNTES KAPITEL.

DER KIRCHENBAU DER RENAISSANCEZEIT.

ZEHNTES KAPITEL.

DAS KUNSTGEWERBE DER EPOCHE.

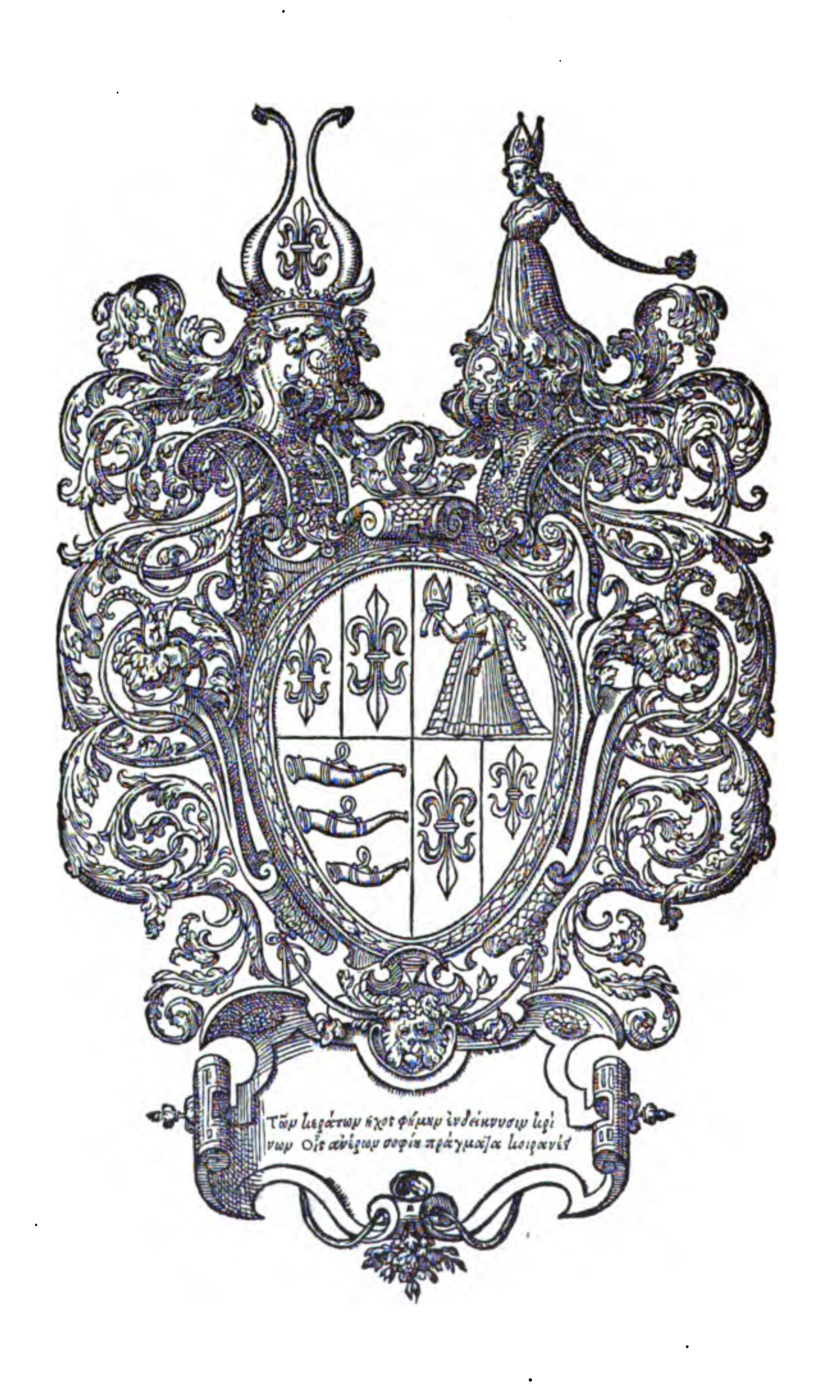


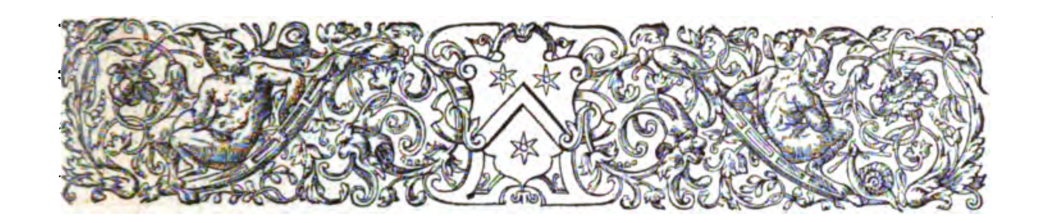


VERZEICHNISS
DER
ILLUSTRATIONEN




QVOD TIBI
FIERI NON
VIS, ALTERI
NE FECERIS


Τῶν κεράτων ἦχος φήμην ἐνδείκνυσιν κρί
νων Οἷς αὔξων σοφίη πράγματα κοιρανίη



I. KAPITEL.

UMWANDLUNG DES FRANZÖSISCHEN GEISTES.



§ 1.

Karls VIII und Ludwigs XII italienische Feldzüge.

KARL VII hatte Frankreich von den Engländern befreit, Ludwig XI durch Niederwerfung der groſsen Vaſallen und durch Begünſtigung des Bürgerſtandes die königliche Macht befeſtigt und die Einheit des Reiches befördert. So waren die Bedingungen gewonnen, unter denen Frankreich in die neue Zeit eintreten konnte. Um aber völlig mit dem Mittelalter zu brechen, bedurfte es einer Einwirkung von auſsen, von dem Lande, welches ſchon ſeit dem Beginn des 15. Jahrhunderts mit Entſchiedenheit den neuen Weg beſchritten hatte und im glänzenden Wiederſchein des klaſſiſchen Alterthums Kunſt und Wiſſen, ja das ganze Leben umzugeſtalten ſtrebte. Es waren königliche Erbanſprüche, welche Karl VIII und Ludwig XII ſowie ſpäter Franz I über die Alpen führten; im tieferen Grunde aber war es die überſchüſſige Kraft der friſch aufblühenden franzöſiſchen Nation, war es die durch das ganze Mittelalter die germaniſchen Völker bewegende Sehnſucht nach dem Süden, welche dieſe zahlreichen Kriegszüge veranlaſsten. Die phantaſtiſche Fahrt des jugendlichen Karl VIII, unbeſonnen und ohne Vorbereitung unternommen, macht mehr den Eindruck einer übermüthigen Luſtbarkeit als eines ernſten Kriegszuges. Es iſt eine ununterbrochene Kette von Feſtlichkeiten, in denen Karl mit ſeinen gleich ihm jugendlichen Rittern ſich berauſchte. In Turin beginnt die Prinzeſſin von Piemont in einem fabelhaft reichen Aufzuge,

umgeben von einer Schaar junger Damen,[1]) die Reihe dieser Lustbarkeiten; in Asti weiss der verschlagene Lodovico Sforza durch fünfzig der seltensten und mindest spröden Schönheiten den thörichten und schwachen, leicht entzündbaren König zu fesseln; in Pisa ist es ein ganzer Chor flehender Damen, durch die man ihn für die Befreiung der Stadt vom florentinischen Joch zu gewinnen sucht. Ueberall empfangen Triumphbögen, scenische Darstellungen, historische Bilder, prachtvolle Aufzüge das Heer der Franzosen.[2]) Den Höhenpunkt erreicht dies Treiben in Neapel, dessen üppige Feste dem König und den Seinen ein zweites Capua wurden. Besonders ist Karl hingerissen von der Schönheit des Schlosses Poggio Reale, dieser mit allem Zauber der Frührenaissance geschmückten Villa mit ihren luftigen Hallen, ihren Springbrunnen, ihrem Rosenparterre und den schattigen Baummassen ihres Parks. Serlio giebt im III. Buche seines Werkes eine Aufnahme und Schilderung dieses jetzt verschwundenen, von König Alfons erbauten Lusthauses. In der Mitte, sagt er, war ein quadratischer von Arkaden umgebener Hof mit einem vertieften Bassin, zu welchem rings Stufen hinabführten. Hier speiste der König an schönen Tagen mit auserwählten Damen und Cavalieren, und wenn es ihm gefiel, so füllte sich auf ein gegebenes Zeichen das Bassin mit Wasser, und Herren und Damen blieben gemeinsam in diesem improvisirten Bade. Auch fehlte es nicht an reichen Gewändern, um sich wieder anzukleiden, noch an köstlichen Betten für die, welche der Ruhe bedürftig waren. »O delitie Italiane,« setzt der Berichterstatter in seiner Begeisterung hinzu: »come per la discordia nostra siete estinte!«

So that sich eine Welt voll ungeahnter Schönheit den Blicken der erregbaren Franzosen auf. Statt ihrer mittelalterlich geschlossenen, mit Wall und Graben umgebenen, von finster dräuenden Thürmen geschützten, zinnengekrönten Schlösser sehen sie die fürstlich glänzenden offenen Paläste mit ihren Loggien und Arkaden, ihrem Schmuck von Marmor, Gemälden und Bildwerken, die Villen mit ihren weiten Hallen, ihren prächtigen Gärten. Daheim ist alles finster, trotzig, kriegerisch; hier alles heiter, offen, lebensfroh. Wir wissen, welcher Reichthum von Meisterwerken durch zwei Generationen von Architekten, Bildhauern und Malern seit Brunellesco, Ghiberti, Masaccio in Florenz und den übrigen Städten Italiens in Kirchen, Kapellen und Palästen entstanden war. Noch jetzt wirkt auf uns die Fülle dieser an-

[1]) Der Chronist, der in Schilderung ihres kostbaren Anzuges schwelgt, fügt hinzu: »et ainsi richement vestue estoit montée sur une hacquenée, laquelle estoit conduicte par six laquets bien accoustrez de fin drap d'or broché, avec une bande de damoiselles.« Desrey in Monstrelet, chroniques. Vol. III. Paris 1603. fol. — [2]) »C'estoit chose admirable à voir que toutes les figures d'histoire, des mystères, des arcs triomphaux destinés au passage du oy et de l'armée de France.«

muthigen Werke bezaubernd; wie muss sie damals den solcher Schönheit ungewohnten Nordländern im vollen Reiz der Neuheit überwältigend entgegengetreten sein. Die massiven Quadermauern der florentiner Paläste [1]) finden selbst beim trockenen Chronisten Erwähnung, und der damals im Glanze der Neuheit schimmernde Palazzo Medici (Riccardi), der dem König zur Wohnung angeboten wird, scheint ihm ganz von Marmor erbaut. [2]) Mit Vorliebe aber werden die Reize der Villen geschildert, die in ihrer freien Verbindung von Architektur, Garten- und Parkanlage stets auf's Neue die Bewunderung wecken. Auf Karl macht alles dies einen tiefen Eindruck; wir sehen ihn in Florenz und Rom [3]) fleissig umherwandern, namentlich um die Kirchen und ihre Merkwürdigkeiten zu betrachten; wir sehen ihn Kunstwerke und Bücher kaufen und selbst eine Anzahl von Künstlern nach Frankreich berufen, um dort Arbeiten für ihn auszuführen. [4])

Noch stärker werden die Einflüsse Italiens unter Ludwigs XII weiser und glücklicher Regierung. Deutlicher lassen sich die Eindrücke italienischer Kunst in den Aufzeichnungen der Chronisten erkennen. So schildert Jean d'Auton die Schönheit des Parks von Pavia, seiner prächtigen Baumgruppen, der üppigen Wiesen, der Bäche und Springbrunnen, der Ziergärten und Lusthäuser, der ihm ein wahres Eden zu sein scheint. [5]) So giebt er eine genaue Beschreibung des Domes zu Genua mit seinem Portal, den Schiffen und ihren Porphyrsäulen, der Kapelle Johannes des Täufers [6]) mit ihren Statuen und dem marmornen Tabernakel sammt seinen Bildwerken. Also haben die schönen Arbeiten Matteo Civitali's von Lucca sich den Augen des königlichen Historiographen tief eingeprägt, obwohl er den Namen des Meisters nicht nennt. Aber auch den Finger des Heiligen vergisst er nicht, mit welchem dieser auf den Herrn gezeigt hat, und der »supernaturellement fut exempt de la puissance du feu«. Die Bewunderung Italiens spiegelt sich auch später noch in Rabelais' Pantagruel, wo Epistemon [7]) von einem Besuch erzählt, den er vor Jahren mit anderen Lernbegierigen gemacht, um die welschen Gelahrten, Raritäten und Alterthümer« zu sehen. »Beschauten uns eben aufmerksam die schöne Lag und Pracht von Florenz, den Bau des Doms, die herrlichen Tempel und stolzen Paläst« . . . . Dagegen sagt ein Mönch aus Amiens: »Ich weiss nit was für Spass euchs macht, die Leun

---

[1]) »De palais massifs comme des citadelles.« — [2]) »Puis il fut accompagné au logis qui luy estoit préparé, appartenant à Pierre de Médici, dont les murs sont tous bastis de marbre.« Lavigne, journal, in Godefroy's Samml. zur Gesch. Karls VIII. Paris 1617. 4. — [3]) »Il alloit par récréation voir les lieux les plus curieux et les choses les plus rares.« Lavigne. — [4]) La renaissance en Italie et en France à l'époque de Charles VIII par Eugène Müntz. Paris 1885. Eine sehr werthvolle Arbeit. — [5]) Chroniques de Jean d'Auton I, 51: »que mieux sembloit un Eden paradisique qu'une domaine terrestre.« — [6]) Ibid. II, 230 sqq. — [7]) Ich citire die treffliche Uebersetzung, besser gesagt Nachdichtung von G. Regis, IV, 11

und Afrikanen (fo denk ich heifst ihr was man fonft Tiger nennt) dort bei dem Wartthurm anzufchauen, desgleichen die Straufsen und Stachelfchwein in dem Palaft Herrn Philipp Strozzi's. Mein Treu, lieber fäh ich einen guten feiften Ganfert am Spiefs. Die Porphyr und Marmel da find fchön, ich fchelt fie nicht: allein nach meinem Schmack weit beffer find doch die Butter-Striezel von Amiens. Diefe antikifchen Statuen find wohlgemacht, wills glauben: aber bei dem heiligen Ferreol von Abbeville, die jungen Dirnlein bei uns zu Haus find taufendmal zuthulicher.« —

Auch Ludwig XII läfst Kunftwerke und Künftler aus Italien kommen, unter letzteren vor allem Fra Giocondo, den berühmten veronefifchen Baumeifter.[1]) Doch werden wir uns vergeblich nach Spuren der Thätigkeit desfelben umfchauen. Dagegen befitzen wir das Gefchichtswerk von Claude Seyffel, den der König in feinen Dienft als Hiftoriographen berufen hatte.

§ 2.

Einfluss der italienischen Züge auf den Adel.

Der franzöfifche Adel war noch ganz befangen in der Lebensweife und Anfchauung des Mittelalters. In den italienifchen Kriegszügen erkennt man das letzte Aufflammen des ritterlichen Geiftes und zugleich die erften Spuren vom Untergange desfelben, vom Aufkommen einer neuen Gefittung. Karl VIII zieht wie ein mittelalterlicher Degen aus auf romantifche Abenteuer, auf die Eroberung Neapels und die ganz phantaftifche Einnahme Konftantinopels; Franz I ift der letzte Ritter und zugleich der Zerftörer des Ritterthums. Noch lebt der Adel auf feinen feften Schlöffern, aber durch Ludwig XI war feine Macht gebrochen, die königliche Gewalt mehr und mehr zunehmend; fo wird aus der Ritterfchaft allmählich ein Hof- und Kriegsadel im Dienfte der Krone. Zu Haufe fitzen die Edelfrauen noch in alter Sitte auf ihren einfamen Schlöffern, von Jungfrauen aus vornehmen Gefchlechtern umgeben, ihre Kinder erziehend, ftickend, lefend, auch wohl fchon fchriftftellernd. Eine anmuthige Schilderung folchen Lebens haben wir an Gabriele von Bourbon, der erften Gemahlin des wackern Louis de la Trémouille die felbft kleine Abhandlungen »zu Ehren Gottes, der Jungfrau Maria und zur Unterweifung junger Damen« verfafst.[2])

Die Ritter felbft find aber gröfserentheils den Wiffenfchaften und Künften nicht hold. Der Dichter Alain Chartier klagt:[3]) »plus y car ce fol langage court aujourd'hui que noble homme ne doit favoir les lettres, et tiennent à reprouches de gentilleffe bien lire ou bien escrire.« Von feinen Kriegszügen heimkehrend verachtet der franzöfifche Ritter die Italiener wegen

[1]) Vafari, ed. Le Monnier IX, 159 und Note 2. — [2]) Mém. de Louis de la Trémouille, chap. 12. — [3]) L'éspérance, ed. de Duchesne, p. 316.

ihrer Weichlichkeit, die unzertrennlich von einer hohen Kulturblüthe zu fein pflegt; dennoch wirken die dort gewonnenen Anfchauungen einer glänzenden Kunft umgeftaltend auf feinen Geift, und unvermerkt ziehen Wiffenfchaften und Künfte aus Italien felbft bei ihm ein. Den ftärkften Stofs empfing aber das feudale Leben durch die veränderte Kriegsweife der neuen Zeit, die Einführung des fchweren Gefchützes und die überwiegende Bedeutung des Fufsvolks. Der ritterliche Mann in fchwerer Rüftung auf feinem gleichfalls gepanzerten Rofs giebt nicht mehr wie früher den Ausfchlag; fein Panzer wird für ihn fortan mehr eine Laft als ein Schutz. Und ebenfo erging es den feudalen Schlöffern, deren Mauern dem fchweren Gefchütz eben fo wenig zu widerftehen vermochten, wie der gefchloffenen Macht des Königthums. So trägt alles dazu bei, den Adel in feinem Wefen umzugeftalten.

Dennoch find die alten Ueberlieferungen fo mächtig, das Gefühl und Bewufstfein kriegerifcher Tüchtigkeit fo herrfchend, dafs das Ritterthum nur langfam und fchwer feinen feudalen Charakter aufgiebt. Wie wenig zunächft felbft die italienifchen Züge wirkten, merkt man aus den Aufzeichnungen der Chroniften und Gefchichtfchreiber. Faft nichts bieten fie als Berichte von Kriegsthaten, allenfalls wechfelnd mit Schilderungen von Feften, deren Glanzpunkt in mittelalterlicher Weife Turniere find. Erft unter Heinrich II kommt auch darin die neue Zeit zum Durchbruch, und Brantôme erzählt von einem Feft, welches der Kardinal von Ferrara diefem König zu Lyon gab, und wobei er nach antiker Weife Gladiatorenfpiele, eine Naumachie und endlich eine Tragödie zum Beften gab, die von italienifchen Schaufpielern und Schaufpielerinnen aufgeführt wurde, lauter Genüffe, wie der Berichterftatter verfichert, die vordem in Frankreich noch nie erlebt worden waren.[1])

Zu Ludwigs XII und felbft noch zu Franz' I Zeit fpäht man vergeblich in der Maffe der Memoiren nach künftlerifchen oder literarifchen Aufzeichnungen; felbft über italienifche Bauten oder Bildwerke findet man nur vereinzelte Notizen. Und fo dringt auch ins franzöfifche Leben nur fpärlich erft der Einflufs Italiens. Wohl lefen wir fchon unter Ludwig XI bei einem Einzug, den diefer im Jahre 1461 zu Paris hielt, von Sirenen, durch drei fchöne nackte Mädchen dargeftellt, die den König empfingen, und die der Chronift naiv genug fchildert.[2]) Bisweilen wird uns wohl erzählt, dafs die

---

[1]) Brantôme, Mém. Henry II: »Cette entrée donc fut accompagnée de plufieurs très-belles fingularitez, l'une d'un combat à outrance et à l'antique, de douze gladiateurs veftus de fatin blanc les fix, et les autres de fatin cramoifi fait à l'antique Romaine« .... »La troifième belle chofe auffi fut cette belle naumachie, ou combat de Galères tout à l'antique.« — [2]) Les chroniques du Roy Louis XI, par Jean de Troyes, p. 16: »et fi y avoit encores trois belles filles faifans perfonnaiges de Seraines toutes nuës, et leur veoit on le beau tetin droit feparé, rond et dur, qui eftoit chofe bien plaifante.«



jungen Herren sich mit Ballspielen ergötzen, die, wie ausdrücklich hinzugefügt wird, aus Italien eingeführt sind.[1])

Ein andres Mal läfst vor Ludwig XII eine florentinische Tänzerin ihre Künste sehen.[2]) Im Uebrigen bleibt der Sinn für das höhere Schöne in der Masse selbst der gebildetsten Kreise noch stumpf, ja verschlossen. Nur einzelne feinere Geister wie Comines haben ein Auge dafür. Inmitten seiner diplomatischen Verhandlungen findet dieser Staatsmann doch Zeit für Beobachtungen anderer Art. Er schildert[3]) die Häuser von Venedig mit ihrer Bekleidung von istrischem Marmor, Porphyr und Serpentin; mit der prachtvollen Ausstattung ihrer Zimmer, den vergoldeten und gemalten Decken, den marmornen mit Bildwerken geschmückten Kaminen, den kostbaren Betten, Teppichen und anderem Mobiliar. Er erzählt uns, dafs die Quadersteine am Dogenpalast an den Fugen eines Zolles Breite vergoldet sind, dafs drinnen die Säle in Gold und Farben schimmern. Er bewundert[4]) die Marmorpracht der Certosa von Pavia, die schönste Kirche, die er je gesehen; er ist es auch, durch den wir Kunde von den künstlerischen Unternehmungen Karls VIII erhalten.[5]) Aufser diesem und seinem Nachfolger ist es aber der Minister Ludwig XII, der Kardinal Georg von Amboise, der als Förderer der Kunst, als Verbreiter eines neuen höheren Kulturlebens sich verdient macht. Von seiner Kunstliebe giebt Nichts eine so hohe Vorstellung wie die glänzende Residenz, die er sich zu Gaillon baute, und die er mit aller Pracht ausschmückte, obwohl das Schlofs nicht sein Besitzthum, sondern das seines Erzbisthums Rouen war. In demselben Geiste bauten auch ein Julius II und Leo X, nur dafs des Kardinals Kunstliebe noch uneigennütziger war, da er, durch Staatsgeschäfte stets ferngehalten, während seiner ganzen Regierungszeit nur ein dutzend Mal auf wenig Tage seine Liebesschöpfung besuchen konnte.[6])

§ 3.

Einwirkung der antiken Studien.

Schon Ludwig XI hatte griechische Gelehrte in sein Land berufen, die Bibliothek vermehrt, die Universität von Paris zu reorganisiren begonnen. Karl VIII, mehr noch Ludwig XII, setzen diese Bestrebungen fort und suchen in aller Weise die klassischen Studien zu fördern. Zunächst bewirken die antiken Studien einen Umschwung in der Literatur, der sich indefs nur

[1]) Mém. de Fleuranges in der Coll. univ. XVI, 6 u. 7: »Monsieur d'Angoulesme (nachmals Franz I) et le jeune adventureux jouoient à l'escaigne, qui est un jeu venu d'Italie« .... »jouoient à la grosse boule, qui est un jeu d'Italie non accoutumé de par deçà.« — [2]) Chroniques de Jean d'Auton III, 9. — [3]) Mémoires de Phil. de Comines, l. VII, chap. 15. — [4]) Ebend. l. VII, chap. 7. — [5]) Ebend. l. VIII, chap. 18. — [6]) A. Deville, comptes des dépenses de la construction du château de Gaillon. Paris 1850, p. XVII.



langſam vollzieht, anfangs vielſach gehemmt durch pedantiſche Unbehülflichkeit. Noch verharrt die Mehrzahl der Chroniſten im naiven Ton ihrer ſchlichten, ungeſchmückten Erzählung; aber Andre, die nach dem Ruhm des Hiſtorikers ſtreben, ringen nach kunſtvollerer Darſtellung, ſchlagen zierlichere Weiſen an, beginnen die antiken Geſchichtsſchreiber nachzuahmen. Treffend bemerkt Ranke:[1]) »Der italieniſche Geiſt ward von den klaſſiſchen Muſtern zur Nachbildung ihrer Formen angeregt, der deutſche durch das Studium der Sprache auf die Urkunden des Glaubens und ihre Aneignung im Geiſte zurückgeführt; der franzöſiſche ſetzte ſich mit der Mannigfaltigkeit des Inhalts der alten Autoren, namentlich des Geſchichtlichen in unmittelbare Beziehung. Auf die Form der franzöſiſchen Literatur hatten die Alten damals keinen beſondern Einfluſs.«

Das beſte Beiſpiel dafür bietet Jean d'Auton, Ludwigs XII Hiſtoriograph und Hofpoet. Gleich in der Vorrede ſeines Werkes ſpricht er es aus,[2]) daſs wie bei den Griechen und Römern die Feder beredter Dichter und anmuthiger Redner nicht weniger zum Wohle des Staates beigetragen habe, als die Lanze der tapferſten Krieger, ſo habe er ſich mit Tinte und Papier alle Mühe gegeben, der öffentlichen Sache nach Kräften zu nützen. Sein Buch wimmelt von antiken Citaten, die manchmal mühſam genug herbeigeholt ſind und den naiven Ton der Erzählung oft ſeltſam unterbrechen. So wenn er einen Sturm des franzöſiſchen Heeres mit einer Belagerung der Unterwelt, um Proſerpina und Eurydice zu rauben,[3]) vergleicht; wenn er die Mäſsigkeit des Königs der Ueppigkeit eines Sardanapal entgegenſetzt;[4]) wenn er die vom Feinde in Brand geſetzten Felder mit der von Phaeton's Sturz angezündeten Erde vergleicht;[5]) wenn er bei Erwähnung der Inſel Mitylene ſeine Kenntniſſe der griechiſchen Sage und Geſchichte auskramt;[6]) beſonders aber wenn er ſeine Helden ſchön ſtyliſirte Reden im Geiſte des Luvius halten läſst.[7]) Zu kindiſcher Spielerei miſsbraucht er die lateiniſche Sprache oder vielmehr einen Schein derſelben bisweilen in Verſen wie folgende:

»Ora per duces conſors ter regens et poſſes Syon:
Or a perdu ſes conſorts, terres, gens et poſſeſſion.
Ludo vicia fui demi lana Germanie:
Ludovic y a fui de Milan à Germanie.«

Uebrigens meint er naiv,[8]) es ſei kein Wunder, wenn die Bücher der Griechen, Römer und »andrer barbariſcher Völker« reicher an ſchönen Worten und löblichen Dingen ſeien als die »unſeren«, ſo rühre das von

[1]) Franz. Geſch. I, 124. — [2]) Chroniques de Jean d'Auton, publ. par Paul L. Jacob, Paris 1834. I, 2. — [3]) Ebend. I, 46. — [4]) Ebend. I, 61. — [5]) Ebend. I, 83. — [6]) Ebend. II, 55. — [7]) z. B. die Rede Lodovico Sforza's an ſeine Hauptleute I, 171. — [8]) Jean d'Auton III, 79.

dem Mangel an guten Stylisten. (Beiläufig: Diese Anwendung des Wortes Barbar haben sich die Griechen wohl nicht träumen lassen.) Nicht minder pedantisch ist das endlose Klagegedicht[1]) auf den Tod der Tomassina Spinola von Genua, die so schwärmerisch in Ludwig XII verliebt war, dass sie auf die falsche Nachricht seines Ablebens wirklich starb. Die ganze griechische Mythologie wird zu ihren Ehren geplündert, Neptun feierlich apostrophirt, die Todtenrichter, Parzen, Najaden, Dryaden und Oreaden, Nereiden und Satyrn werden angerufen und alle berühmten Liebenden des Alterthums in Contribution gesetzt. Bei solch krausen Geschmacklosigkeiten kann die Geschichte jenes unglücklichen Skeptikers nicht Wunder nehmen, dem die antike Mythologie so zu Kopf gestiegen war, dass er in der Ste. Chapelle dem celebrirenden Priester die Hostie entriss mit den Worten: »soll diese Narrheit ewig dauern?« Jean d'Auton erzählt mit Entrüstung, dass derselbe nur Jupiter und Hercules als Gottheiten anerkannt, alle Gesetze ausser den natürlichen geleugnet und sogar zu der Behauptung sich verstiegen habe, die Seeligen würden kein anderes Paradies finden als die Champs elysées. Der arme Schelm wurde demnach rite verbrannt, wie der Chronist naiv hinzusetzt:[2]) »et lui brûlé tout vif comme desservi l'avoit.«

Wie weit die Vorliebe ging, antike Anspielungen zu machen, beweist unter anderm das Tagebuch Louisens von Savoyen,[3]) Franz' I Mutter, die bei aller Kürze dieser knappen Aufzeichnungen doch Gelegenheit findet auf Cäsar's Commentarien zu verweisen und zu bemerken, dass bei den Römern Ardres »Ardea« und Calais »Caletum« oder »portus Itius« genannt werden. Dieselbe Dame zeigt uns, wie mit diesen Studien merkwürdige Züge von Freidenkerei zusammenhängen, die indess mit wunderlichen Aeusserungen mittelalterlichen Aberglaubens verquickt sind. So meint sie, im Kriege seien lange Paternoster und Gebetmurmeln nicht am Platz, denn das sei eine beschwerliche Waare, die im Kampf höchstens Leuten diene, die nicht wissen was zu thun. Daneben freilich zahlreiche Züge eines krassen Wunderglaubens.

So finden wir überall in dieser Zeit dieselbe Mischung: mittelalterliche Anschauungen, vom Geist der neuen Zeit angehaucht, und in diesem Gährungsprozess die ersteren immer mehr von letzterem verdrängt: die finstere Scholastik der Sorbonne von dem freien Aufleben der antiken Literatur, die strenge Zucht des altväterischen Schlosslebens von der ungebundenen Geselligkeit des Hofes, die ritterliche Kampfweise von der neuen Kriegführung mit Fussvolk und Geschütz. Auf allen Punkten dringt ein neues Fluidum in die geistige Atmosphäre; diese ist noch schwer, nebelicht, trübe;

---

[1]) Ebend. III, 125 ff. — [2]) Ebend. III. 33. — [3]) Journal de Louise de Savoie (Coll. de Michaud et Poujoulat, V.)



aber sie fängt an sich zu bewegen, aufzurollen, zu zertheilen. Gerade so äusserlich, werden wir finden, sind die antiken Formen den gothischen Constructionen und Anlagen der Gebäude aufgeheftet. Die Gesinnung ist und bleibt noch geraume Zeit mittelalterlich gebunden, nur hie und da im Einzelnen schleicht sich ein neues Ausdrucksmittel ein.

§ 4.

Jean Foucquet.

Zu den merkwürdigsten Erscheinungen der Uebergangszeit gehört der Maler *Jean Foucquet* von Tours. Wir besitzen über ihn zahlreiche eingehende Arbeiten, so dass es hier nicht Noth thut, auf das allgemein Bekannte zurückzukommen. Wir wissen, dass er als »der gute Maler und Illuminator (enlumineur) König Ludwigs XI« bezeichnet wird, und dass er für diesen Fürsten und für andere vornehme Personen eine Anzahl von Handschriften mit Miniaturen geschmückt hat. Dahin gehört die französische Ausgabe des Josephus in der Nationalbibliothek zu Paris, wahrscheinlich für den Herzog von Nemours um 1465 ausgeführt. Unter den 14 darin vorhandenen Bildern darf man 9 auf Foucquets Hand zurückführen. Ebendort ist ein französischer Livius gleichfalls mit Miniaturen Foucquets geschmückt. Ein anderer Livius mit Bildern des Meisters findet sich in der Bibliothek zu Tours, ein Virgil in der Bibliothek zu Dijon, mit Miniaturen, die vielleicht seiner Schule angehören. Bedeutender ist ein anderes Werk, ein für den Schatzmeister Karls VII und Ludwigs IX Etienne Chevalier ausgeführtes Gebetbuch, das leider nicht mehr als Ganzes vorhanden ist, von dem aber nicht weniger als 40 Miniaturen im Besitze des Herrn Ludwig Brentano la Roche zu Frankfurt a/M. sich befinden, während zwei andre Blätter an den Baron Feuillet de Conches nach Paris und an Lady Springle nach London gelangt sind.

Ein anderes Werk, von den uns erhaltenen vielleicht das früheste, ist die französische Ueberſetzung von Boccaccio »de casibus virorum et foeminarum illustrium«, jetzt in der Hofbibliothek zu München. Das Buch ist nach einer inschriftlichen Notiz am 24. November 1458 durch den Schreiber vollendet worden, worauf sich die Arbeit des Malers unmittelbar angeschlossen haben wird. Foucquet steht in diesen Schöpfungen nicht blos als einer der vorzüglichsten Miniatoren aller Zeiten da, sondern er vereinigt in seiner Kunst die Vorzüge der damaligen flandrischen Malerei mit den Errungenschaften seiner italienischen Zeitgenossen.[1]) Der flandrische Realismus

[1]) Mrs. Marc Pattison, the renaissance of art in France (London 1879) leugnet den flandrischen Einfluss (I. p. 290), wie mir scheint mit Unrecht.



in der genauen Schilderung der Wirklichkeit, der durchaus individuellen Geftalten, der reichen Zeitkoftüme, der perfpektivifch abgeftuften landfchaftlichen und architektonifchen Gründe, verbindet fich mit jenem Sinn für rhythmifchen Aufbau der Compofitionen, wie ihn die damalige italienifche Kunft, namentlich die florentiner Schule, entwickelt hatte. Manches erinnert an die milde Anmuth eines Fra Angelico, befonders der edle Stil der Gewandung, der Ausdruck der Köpfe und das meift in einer lichten Tonfcala durchgeführte Colorit. Am auffallendften aber ift, dafs Foucquet in feinen Werken neben den häufig vorkommenden gothifchen Gebäuden, wie feine Heimat fie ihm auf Schritt und Tritt darbot, die Formen der Renaiffance mit grofser Vorliebe anwendet, und zwar nicht blofs in jener naiven Vermifchung mit mittelalterlichen Elementen, wie fie dem ganzen Norden bis tief in's 16. Jahrhundert geläufig war, fondern oft in völlig reiner und von auffallendem Verftändnifs zeugender Weife, fo dafs man fagen mufs, dafs Foucquet allen übrigen nordifchen Künftlern der gefammten Frührenaiffance in diefer Hinficht um mehr als ein Menfchenalter vorausgeeilt war. Erwägen wir, dafs um die Mitte des 15. Jahrhunderts mehrere namhafte flandrifche Künftler fich längere Zeit in Italien aufhielten und gleichwohl in ihren Werken nicht den leifeften Einflufs der Kunft des Südens fpüren laffen, fo wird die Erfcheinung Foucquets nur noch merkwürdiger. Ohne Frage mufs der Künftler, der zwifchen 1415 und 1420 in Tours geboren fein mag, fich längere Zeit in Italien aufgehalten haben. Vafari[1]) erzählt in feinem Leben Filaretes, dafs diefer durch einen fehr ausgezeichneten Maler Giovanni Focchetta (in der zweiten Ausgabe in Foccora corrumpirt,) das Bildnifs Papft Eugens IV für St. Maria fopra Minerva habe malen laffen. Filarete felbft berichtet ebenfalls diefe Thatfache, wobei er aber den Namen des Malers in Giachetto Franciofo corrumpirt. Dies mufs im Jahre 1443 gefchehen fein, als Eugen IV nach feiner Vertreibung durch die Römer auf den päpftlichen Stuhl zurückkehrte. Auf dasfelbe Bild bezieht fich der italienifche Humanift Francesco Florio, der um 1477 von Tours aus in einem Briefe an feinen Freund Jacopo Tarlato den Johannes Fochettus über alle Maler der Welt, felbft über Polygnot und Apelles, erhebt, und befonders die Gemälde desfelben in der von Ludwig IX. ausgeftatteten Kirche Notre dame la riche nicht genug zu rühmen weifs. Seit 1461 läfst fich dann Foucquet in den Urkunden als angefehener, für den franzöfifchen Hof viel befchäftigter Meifter in der Heimat nachweifen, wo er um 1480 geftorben fein mufs.

Für unfre Betrachtung ift es von Werth, feftzuftellen, in welchem Umange der Meifter fich die Formen der italienifchen Renaiffance zu eigen

[1]) Vafari ed. Sanfoni II, 461.

gemacht hat. Unterſuchen wir zunächſt den Münchener Boccaccio, der durch die Pracht ſeiner Ausſtattung und den Reichthum ſeiner Illuſtrationen einen hohen Rang einnimmt. Unter den 91 Bildern ragt durch Gröſse und



Fig. 1. Verehrung der Madonna. Miniatur von J. Foucquet. Frankfurt. (Kettlitz nach Phot.)

Schönheit das $28^{1}/_{2}$ cm breite und $34^{1}/_{2}$ cm hohe Titelblatt hervor, welches eine Gerichtsſitzung darſtellt. Karl VII ſelbſt thront in ſeinem Parlament, umgeben von den Groſswürdenträgern der Krone, während der General-

prokurator die Anklage verließt, und im Vordergrunde bewaffnete Wächter das herandrängende Volk zurückzuhalten suchen. Das Blatt mit seinen etwa 300 Figuren steht nicht blos an Größe und Reichthum, sondern auch an Feinheit der Ausführung, Schärfe der Charakteristik und harmonischer Farbenpracht einzig da. Außer diesem Prachtstück ist noch eine Anzahl andrer Bilder auf Foucquet selbst zurückzuführen, namentlich die größeren Darstellungen, welche den einzelnen Kapiteln vorausgehen. Besonders anziehend ist die mehrmals in Variationen wiederkehrende Scene, wo Boccaccio am Schreibpulte sitzt und in dichtem Gedränge die berühmten Männer und Frauen sich ihm nahen, als wollten sie ihm selbst ihre Geschichte erzählen. Der Sessel mit seinem Baldachin ist gothisch, ebenso die Einfassung des Bogens, aber die Zwickelflächen sind mit antiken Medaillonköpfen geschmückt, und der Abschluss zeigt Renaissanceformen mit Voluten und Akanthus. Zum letzten Male erscheint die Hand des Meisters auf Blatt 122. Die grosse Mehrzahl namentlich der kleineren Abbildungen vertheilt sich auf zwei Gehülfen, von denen der eine dem Meister nahe zu kommen sucht, während der andere durch matteres Colorit und schwächere Zeichnung sich als beträchtlich geringer darstellt. Was die angewandten architektonischen Formen betrifft, so treten zwischen den gothischen die Renaissancemotive ziemlich häufig auf; es fehlt nicht an Rundtempeln mit Kuppeln, antiken Portalen und korinthischen Pilastern; mehrmals kommen römische Triumphbögen vor mit allerlei kleinen Varianten, wobei die Kenntniss römischer Triumphthore unverkennbar ist. Wo der Einblick in ein Gemach gegeben wird, besteht die Umrahmung des Bildes in der Regel aus cannelirten korinthischen oder römischen Pilastern.

Steht hier indess überall das architektonische Beiwerk ziemlich bescheiden da, so nimmt es eine ungleich höhere Bedeutung in Ansprnch bei den herrlichen Blättern zu Frankfurt, die dem nach oft wiederholtem inschriftlichen Zeugniss für »Meistre Estienne Chevalier« ausgeführten Gebetbuch entstammen. Wie dieses Werk unbedingt die Höhe der künstlerischen Leistungen Foucquets bezeichnet, so zeigt er sich auch im Verständniss und der Anwendung der architektonischen Formenwelt als einen Mann, der die grossen Neuerungen der italienischen Kunst sich völlig zu eigen gemacht hat. Schon darum muss dieses Werk als das reifere, also auch spätere bezeichnet werden. Wohl weiss der Künstler die malerischen mittelalterlichen Prospecte seiner Heimat mit vollem Verständniss vorzuführen; bisweilen wendet er auch die gothischen Formen für den Gesammtaufbau seiner Compositionen an, wie denn die Verkündigung in einem gothischen Chor vor sich geht, wo die Madonna sich mit ihrem grossen Gebetbuche auf einem Teppich häuslich eingerichtet hat. In andern Fällen mischt er beide Bauweisen in naivster Art, so in der Verehrung der Madonna (Fig. 1), wo diese in einer reichen

gothiſchen Portalniſche thront, deren Füllung das Muſchelmotiv der Renaiſſance zeigt. Noch auffallender iſt die an das Portal unmittelbar anſtoſsende Wandbekleidung im Hintergrunde mit ihren cannelirten korinthiſchen Pilaſtern und genau durchgeführtem antiken Gebälk. Auch die über dieſem

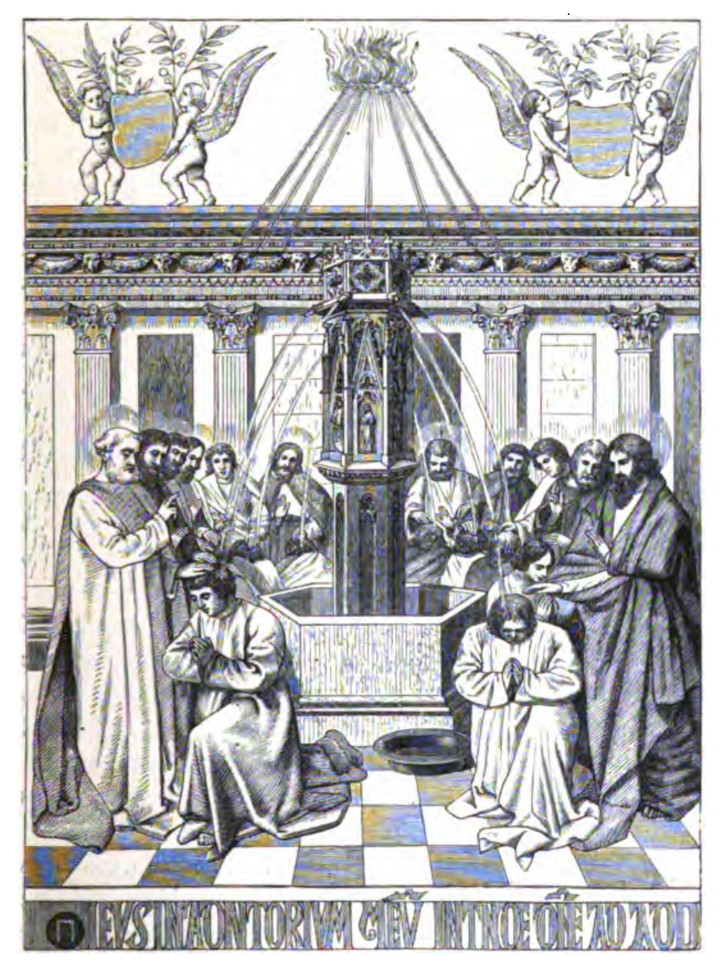


Fig. 2. Einſegnung der Apoſtel. Miniatur von J. Foucquet. Frankfurt. (Kettlitz nach Phot.)

ſich tummelnden nackten Genien, welche Medaillons halten und Fruchtgewinde auf den Schultern tragen, ſind Elemente der Renaiſſance und contraſtiren eigenthümlich mit den auf andern Blättern mehrſach vorkommenden bekleideten Engelknaben, die durch das Diakonengewand ſich als Kinder des Mittelalters zu erkennen geben.

Wo der Künftler die feierlichfte Pracht entfalten will, wie auf dem herrlichen Eingangsblatt, wo der Stifter von feinem Schutzpatron St. Stephanus empfohlen und von mufizirenden Engeln begleitet vor der Madonna kniet, da ift durch cannelirte korinthifche Pilafter, prächtige Wandtäfelungen, reiche antike Gefimfe mit feftonhaltenden Genien die Renaiffance zum vollen Ausdruck gekommen. Aber bezeichnend genug thront die Madonna in einer gothifchen Nifche, fo dafs hier doch wohl für die Himmelskönigin eine Form von myftifcher Feierlichkeit gewählt wurde. Bei der Begegnung zwifchen Maria und Elifabeth fieht man feitwärts einen Altarbau unter einem von Compofitafäulen getragenen Baldachin, deffen Gebälk und Gefims der ionifchen Ordnung folgt. Bei der anmuthigen Scene, wo die Apoftel zum Antritt ihrer Wanderfchaft eingefegnet werden (Fig. 2) fchliefst wiederum eine Wand mit Marmorgetäfel, gegliedert durch cannelirte korinthifche Pilafter, und abgefchloffen durch ein prachtvolles antikes Gebälk und Gefims mit Stierfchädeln und Fruchtfchnüren den Hintergrund ab. Auf dem Gefims fieht man drollige nackte Flügelknäbchen paarweife Wappen haltend und Lorbeerzweige fchwingend. Der Brunnen aber, der die Mitte einnimmt und mit feinen Wafferftrahlen die Knieenden befprengt, zeigt gothifche Formen.

Nochmals kommt dann die Antike ausfchliefslich und in höchfter Pracht bei der Darftellung der Vermählung Maria's und Jofeph's zur Geltung, denn ein dreithoriger Triumphbogen, der bis auf die reichen Reliefs, die plaftifch gefchmückten Schlufsfteine, die fchwebenden Victorien in den Zwickeln und die Caffetirungen der gewölbten Thorwege den römifchen Vorbildern nachgeahmt ift, bildet den Abfchlufs. Merkwürdigerweife aber ift diefes Prachtftück der Architektur, das die Auffchrift templum Salomonis trägt, mit zwei Compofitafäulen dekorirt, deren Schäfte gefchweift und in horizontalen Streifen abwechfelnd mit gewundenen Cannelirungen und allerlei Relieffcenen bedeckt find. Woher der Künftler diefe Anfchauungen entlehnte, die hier zum erften Mal auftreten, dann bei Rafael in den Cartons für die Teppiche wiederkehren, um endlich bei dem coloffalen Tabernackel in St. Peter in das gröfste monumentale Mafs übertragen zu werden, wiffen wir nicht. Was aber die gefammten Renaiffanceformen Foucquets auszeichnet, ift der Umftand, dafs fie nicht aus den dekorativ überfchwänglichen Schulen Oberitaliens, woher die deutfchen Meifter von Nürnberg und Augsburg ihre Anfchauungen fchöpften, fondern aus der ftrengeren florentinifchen Auffaffung fich herfchreiben. Brunellesco, Mafaccio, Fra Angelico find die Vorbilder unferes Meifters; namentlich des letzteren Wandgemälde in S. Marco find mit Hintergründen ähnlicher Art ausgeftattet, bei denen der cannelirte korinthifche Pilafter eine grofse Rolle fpielt. Dafs Foucquet mit feiner Hinneigung zu den antiken Formen in feiner Nation über ein halbes Jahrhundert vereinzelt blieb, werden wir fpäter fehen.

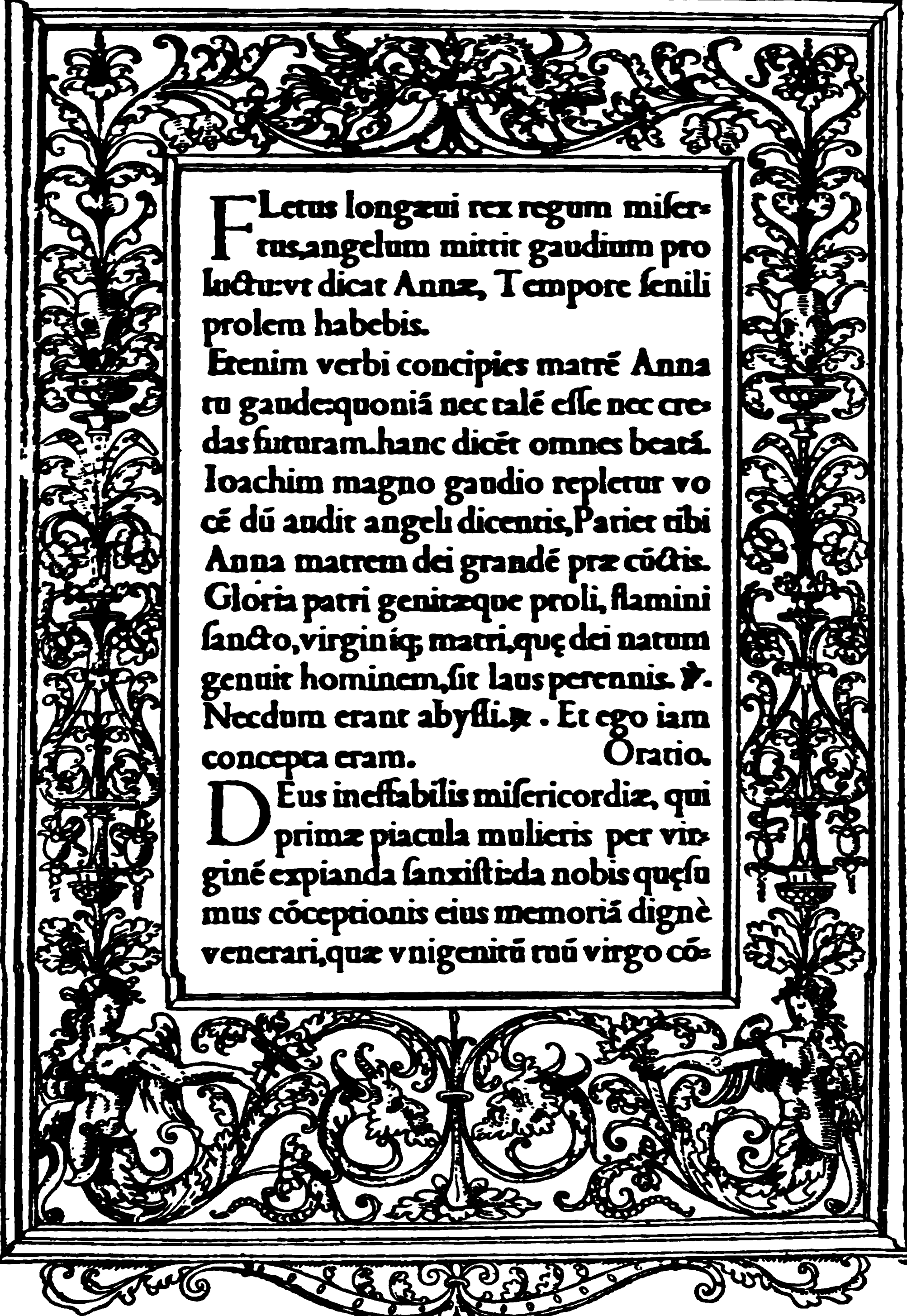
§ 5.
Die Bücherillustration.

Später als die merkwürdigen Schöpfungen Foucquets, aber doch früher als die monumentale Erfcheinung der Renaiffance in Frankreich, find die Leiftungen des Bücherdrucks, fofern fie fich auf die künftlerifche Ausftattung der Bücher beziehen. Wir haben hier nicht jene überftrömende Phantafiefülle, jene geiftreiche Kraft und Mannigfaltigkeit der Erfindungsgabe zu verzeichnen, wie fie Deutfchland in diefer Epoche darbietet. Bei uns war es der Sieg der Reformation, der eine volksthümliche Literatur von unglaublichem Reichthum hervorrief und damit zugleich eine Freude an künftlerifcher Ausftattung, welche durch die Thätigkeit von Meiftern wie Dürer, Burgkmaier, Holbein, Kranach u. A. die mächtigfte Förderung erfuhr. In Frankreich, wo die Reformation bald unterdrückt wurde, blieb die Literatur weit mehr ein Befitzthum der vornehmeren Kreife, und es war in erfter Linie der Hof, namentlich Franz I, der »Vater der Wiffenfchaften«, (père des lettres), welcher diefe Richtung förderte. Nur fehr langfam brach fie fich Bahn und faft noch länger als in Deutfchland blieb beim Bücherdruck die gothifche Type in Kraft, da befonders in den bürgerlichen Kreifen man mit grofser Zähigkeit an dem nationalen Stil der Gothik fefthielt. Als dann doch, durch die Verbindungen mit Italien, durch die Kriegszüge Karls VIII und Ludwigs XII, die Einflüffe der Kunft des Südens fich geltend machten, endlich aber Franz I fich der neuen Kunft der Renaiffance mit Begeifterung zuwandte, mufste auch die Typographie die alten ausgetretenen Geleife verlaffen und in neue Bahnen einlenken.[1])

Dies gefchah nun zunächft in der Weife, dafs die Buchdrucker für die Ausftattung ihrer Erzeugniffe die Ornamente, Randleiften, Vignetten, Zierbuchftaben u. dgl. aus italienifchen Büchern einfach copiren liefsen, fo dafs bis in die zwanziger Jahre des 16. Jahrhunderts gröfstentheils folch entlehntes Schmuckwerk in den franzöfifchen Büchern angetroffen wird. Daraus ergab fich auch für die folgende Zeit ein ziemlich enger Anfchlufs an italienifche Formgebung und an die mehr zeichnerifch plaftifche, als malerifche Behandlung der italienifchen Illuftration. Franz I in feiner Begeifterung für die Wiffenfchaften und Künfte war es, der durch fein Eingreifen der franzöfifchen Typographie einen Auffchwung verlieh. Er beftätigte die von feinem Vorgänger den Buchdruckern und Buchhändlern verliehene Steuerfreiheit, fchuf die Hofbuchdruckerftellen und ertheilte Pri-

---

[1]) Vergl. A. F. Butfch, die Bücherornamentik der Renaiffance. München 1880. Fol. II. Bd. Das Folgende beruht auf Studien in den Bibliotheken zu Stuttgart und München, von denen namentlich letztere reich an den feltenften Werken der damaligen franzöfifchen Literatur ift.



FLetus longæui rex regum miser-
tus, angelum mittit gaudium pro
luctu: vt dicat Annæ, Tempore senili
prolem habebis.
Etenim verbi concipies matrē Anna
tu gaude: quoniā nec talē esse nec cre-
das futuram. hanc dicēt omnes beatā.
Ioachim magno gaudio repletur vo
cē dū audit angeli dicentis, Pariet tibi
Anna matrem dei grandē præ cūctis.
Gloria patri genitæque proli, flamini
sancto, virginiq; matri, quę dei natum
genuit hominem, sit laus perennis. ℣.
Necdum erant abyssi. ℟. Et ego iam
concepta eram. Oratio.
DEus ineffabilis misericordiæ, qui
primæ piacula mulieris per vir-
ginē expianda sanxisti: da nobis quęsu
mus cōceptionis eius memoriā dignè
venerari, quæ vnigenitū tuū virgo cō-

Fig. 3. Randleisten von G. Tory. (Aus Butsch, Bucherornamentik der Renaissance.)

viligien gegen den Nachdruck, forgte für die Verbefferung der Typographie, indem er die Beftrebungen eines Geofroy Tory, Simon de Colines, Robert Etienne, Conrad Neobar und Anderer förderte. Allerdings liefs er fich durch die Furcht vor dem Ueberhandnehmen der Reformation 1534 zu einem Verbot des Bücherdrucks hinreifsen, und der gelehrte R. Etienne mufste 1550, weil er der neuen Lehre anhing, nach Genf flüchten; aber dies konnte kaum vorübergehend die Entwicklung der Typographie hemmen, die bis gegen Ausgang des 16. Jahrhunderts immer noch Beachtenswerthes leiftete.

Bezeichnend für den Charakter der franzöfifchen Illuftration ift und bleibt es, dafs fie wie die gefammte Kunft Frankreichs überwiegend unter dem Einflufs des Hofes fteht. Sie gewinnt dadurch die Richtung auf das Feine und Elegante und erinnert in diefer Hinficht an die Miniaturmalerei des Mittelalters, die aus denfelben Gründen in Frankreich vorzugsweife nach formalem Reiz ftrebte. Weiterhin ift es beachtenswerth, dafs nur die Officinen von Paris und Lyon in ihren typographifchen Leiftungen eine felbftändige Bedeutung gewinnen; aber fo Glänzendes fie auch hervorbringen, fo unleugbar in diefen Arbeiten fich der den Franzofen eigenthümliche feine Gefchmack offenbart, fo bietet doch Frankreich nicht das Bild jener unerfchöpflich reichen, wenngleich im ganzen Charakter viel derberen Mannigfaltigkeit wie Deutfchland, wo in zahlreichen gröfseren und kleineren Städten ein erftaunlich rühriger Wetteifer in der typographifchen Arbeit herrfcht. Auch hier alfo treffen wir diefelben Züge, welche in der gefammten übrigen Kunft und Kultur beide Länder unterfcheiden.

Unter den franzöfifchen Drucken vom Ausgang des 15. Jahrhunderts find die zahlreichften, immer wieder auf's Neue reproduzirten, die unter dem Namen der »Heures« bekannten Gebetbücher, deren Maffenhaftigkeit allein von der Devotion und dem Fefthalten an den kirchlichen Ueberlieferungen den deutlichften Beweis giebt. Die erften Drucke diefer Art, die von Simon Voftre aus dem Jahre 1486 und die von Philippe Pigouchet und Antoine Verard aus den beiden folgenden Jahren tragen in ihren Typen, fowie in der Ornamentik noch durchaus den gothifchen Charakter. Noch kein Hauch der neuen Kunftweife läfst fich fpüren, und die in fpätmittelalterlichen Formen behandelte Ornamentik ift durch Handmalerei ausgeführt, fo dafs diefe kleinen Bücher auf den erften Blick den Eindruck von Manufcripten mit Miniaturen machen. Im Wefentlichen herrfcht diefer Charakter felbft noch in den Heures, welche Jehan de Brie 1510 herausgab. Auch hier ift faft durchgängig das Gepräge des Mittelalters, die Schrift gothifch, Initialen und Bilder gemalt, letztere zeigen fich grobkörnig im Stil der Spätzeit des 15. Jahrhunderts. Aber fchon beginnt die Renaiffance, wenngleich noch fchüchtern, einzudringen, denn auf der Ausgiefsung des

heiligen Geiſtes zeigt der Thron der Madonna gleich der umgebenden Halle die allerdings noch ziemlich derben, wenig verſtandenen Formen des neuen Stils. In den ungefähr gleichzeitigen Heures von Germain Hardouyn herrſcht im Weſentlichen noch dasſelbe Verhältniſs: gothiſche Schrift und reich ausgemalte ſpätmittelalterliche Ornamentik. Aber ſämmtliche gröſsere Bilder ſind mit, freilich übelverſtandenen, Renaiſſancerahmen eingefaſst, wobei neben den Pilaſtern vom Gebälk Blumengewinde herabhängen, dies Alles merkwürdig nüchtern und trocken gezeichnet. Aber auch ſonſt ſchlägt das Architektoniſche in Renaiſſanceformen um, ſo beim Tode der Maria, und bei der Ausgieſsung des heiligen Geiſtes der Thron der Madonna; dagegen ſind die einzelnen Seiten überall mit mittelalterlichem Laubornament eingefaſst. In einer andern Ausgabe der Heures, die den Namen desſelben Verlegers trägt, tritt nun plötzlich die Antiquaſchrift auf und verändert mit einem Schlage die geſammte Phyſiognomie des Buches. Das Format iſt viel kleiner als bei dem vorher beſprochenen und auch die herzlich unbe-





Fig. 4. Zierbuchſtaben von G. Tory. (Aus Butſch, Bücherornamentik der Renaiſſance.)

deutenden Bilder zeigen geringeren Maaſsſtab. Ihre Umrahmung aber iſt genau dieſelbe mit trocknen doriſirenden Pilaſtern, Gebälken und Blumengehängen. Man erkennt alſo auch hier den Kampf der neuen mit der alten Zeit, die merkwürdige Gährung der beiden Weltanſchauungen, welche damals aufeinander ſtieſsen.

Ueberaus bemerkenswerth ſind die »Menus propos, compoſez par Pierre Gringoire. Paris, Philippe le Noir 1528.« Das kleine Buch trägt trotz der vorgeſchrittenen Zeit überwiegend noch mittelalterlichen Charakter, iſt namentlich mit gothiſchen Lettern gedruckt. Die Initialen dagegen ſind antik, der Grund indeſs mit gothiſchem Laubwerk gefüllt. Die Bilder ſind derb mit einfacher aber kräftiger Schattirung, manche gut gezeichnet und lebendig bewegt, im Ganzen jedoch von ſehr verſchiedenem Werth. Von irgend einer ornamentalen Einrahmung iſt hier nirgends die Rede. Im folgenden Jahr (1529) erſchien »Champfleury auquel eſt contenu lart et ſcience de la deue et vraye Proportion des Lettres attiques, quon autrement lettres Antiques et vulgairement Lettres Romaines proportionnees ſelon le Corps



Fig. 5. Randleisten von Oronce Fine. (Aus Butsch, Bücherornamentik der Renaissance.)

et Viſage humain. Paris par Maiſtre Geofroy Tory de Bourges, Libraire et autheur du dict Livre et par Giles Gourmont auſſi libraire». Hier tritt uns alſo jenes groſse Beſtreben der Renaiſſancezeit, überall zu den letzten Gründen vorzudringen, Alles auf wiſſenſchaftliche Geſetze zurückzuführen, in einem bedeutenden Verſuch entgegen, für die Zeichnung der neu aufgekommenen Antiquaſchrift in den Verhältniſſen der menſchlichen Geſtalt und des Antlitzes feſte Grundlagen zu gewinnen. Das Buch iſt vornehm ausgeſtattet, namentlich mit einem reizenden Laubalphabet auf hellem Grund geſchmückt. Auffallend dürftig iſt das Titelblatt, gering in Zeichnung und Schnitt, aber es trägt ein elegantes Buchdruckerzeichen, eine aus antiker Vaſe hervorblühende Narciſſe. Die Schluſsvignette zeigt dasſelbe Signet, aber von einer auſserordentlich ſchönen, nur im Umriſs höchſt elegant gezeichneten Fruchtguirlande eingefaſst. In der Vorrede, wo auch der bekannte Bücherfreund Jean Grolier citirt wird, ergeht ſich der Verfaſſer in Bemerkungen über die Veränderungen und den Verderb der franzöſiſchen Sprache: »La langue Françoiſe, pour la plus grande part, ſera changee et peruertie. Le langage dauiourdhouy eſt change en mille façons du Langage qui eſtoit il y a Cinquante ans ou enuiron. Lautheur du Liure des Eſchecqtz diſoit en ſon temps Neantplus et nous diſons Non plus. Il diſoit Bien eſt voir et nous diſons Bien eſt vray.« etc.

In dieſem Werke begegnet uns zum erſten Mal der groſse Reformator des franzöſiſchen Bücherdrucks, *Geofroy Tory*, der als Freund des berühmten Druckers Simon de Colines, bald auch als ſelbſtändiger Drucker nicht bloſs in der Antiquaſchrift, ſondern auch in der geſammten ornamentalen Ausſtattung den Geiſt der Renaiſſance zur Herrſchaft brachte († 1533). Seine geiſtvollen Vignetten, die graziöſen Blumenalphabete (Fig. 4), die Kopfleiſten und Titeleinfaſſungen (Fig. 3) führen mit einem Schlage die ganze Anmuth der Renaiſſance in den Bücherſchmuck ein und geben auf lange Zeit der franzöſiſchen Illuſtration das herrſchende Gepräge. Neben ihm iſt hauptſächlich *Oronce Fine* zu nennen, der ebenfalls von der italieniſchen Renaiſſance ausgeht, in einzelnen Formen aber altheimiſchen Traditionen folgt und zuerſt einen etwas kräftigeren Ton anſchlägt. (Fig. 5.) Neben dieſen Hauptmeiſtern iſt dann beſonders noch *Salomon Bernard* (»le petit Bernard«) zu nennen, der ſeit Ausgang der vierziger Jahre für den Lyoner Bücherdruck eine Menge der graziöſeſten Arbeiten, reich verzierte Alphabete, Randleiſten, Vignetten u. dgl. lieferte, auſserdem aber auch jene köſtlichen Bibelbilder zeichnete, die auf dem kleinſten Raum, ähnlich den berühmten Holbein'ſchen Arbeiten, die den Meiſter wohl begeiſtert haben, die gröſste Lebendigkeit entfalten. Die franzöſiſche Illuſtration erreicht in den Werken dieſes vorzüglichen Künſtlers ihren Höhenpunkt. In ſeinen Bahnen bewegen ſich dann die Monogrammiſten C. B., P. V. und G. L. Dieſe Richtungen beſtimmen auf lange Zeit

den Charakter der franzöfifchen Buchilluftration, bis dann in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts das Cartouchenwerk mit feinen derberen Formen eindringt. Dazwifchen wirkt die Ornamentik der Schule von Fontainebleau mit ihren italienifchen »Grotesken« ein, die überhaupt für die gefammte Dekoration der franzöfifchen Renaiffance mafsgebend wird.

Zu den graziöfeften Schöpfungen der franzöfifchen Illuftration gehört die Hecatomgraphie[1]) von Gilles Corrozet, 1543 in Paris bei Denys Janot erfchienen. Das kleine Buch in Sedez ift in fchöner Antiquafchrift gedruckt, die Seiten zur Linken mit zierlichen kleinen Bildern gefchmückt, die Einfaffungen durch Laubwerk, Masken und phantaftifche Figürchen im edelften Stil der Frührenaiffance gebildet, das Ganze in feiner feinen Raumvertheilung von köftlichem Reiz. Das Titelblatt enthält ein Frontifpiz, deffen





Fig. 6. Initialen von Oronce Fine. (Aus Butfch, Bücherornamentik der Renaiffance.)

Compofitapilafter Rahmen und Laubwerk zeigen und das durch einen kleinen hübfchen Giebel abgefchloffen wird.

In demfelben Verlag war einige Jahre früher (1539) le theatre des bons engins[2]) von Guillaume de la Perrière erfchienen, ebenfalls in Sedez, die Schrift antiqua, aber curfiv, das Ganze ebenfalls fehr elegant, wenn auch nicht fo zierlich wie das vorerwähnte Buch. Das Titelblatt ift hier reicher geftaltet, die Pilafter find dorifch, aber mit vorgelegten Baluftерfäulchen, deren Schaft mit Weinranken umwunden ift. Der obere Bogen-

[1]) Hecatomgraphie, c'eft à dire les defcriptions de cent figures et hyftoires, contenans plufieurs appophthegmes prouerbes fentences et dictz tout des anciens que des modernest. Paris. Denys Janot. 1543. — [2]) Le theatre des bons engins, auquel font contenuz cen emblemes moraulx, compofé par Guillaume de la Perrière Tolofain. Paris. Denys Janot. (Der Margaretha von Navarra gewidmet.)



abſchluſs iſt mit Voluten und Laubwerk gefüllt, unten ſieht man ein Liebespaar im Garten. Die kleinen geſchichtlichen Bilder ſtehen auf der linken Seite, die erklärenden Verſe rechts. Erſtere haben Einrahmungen von vier

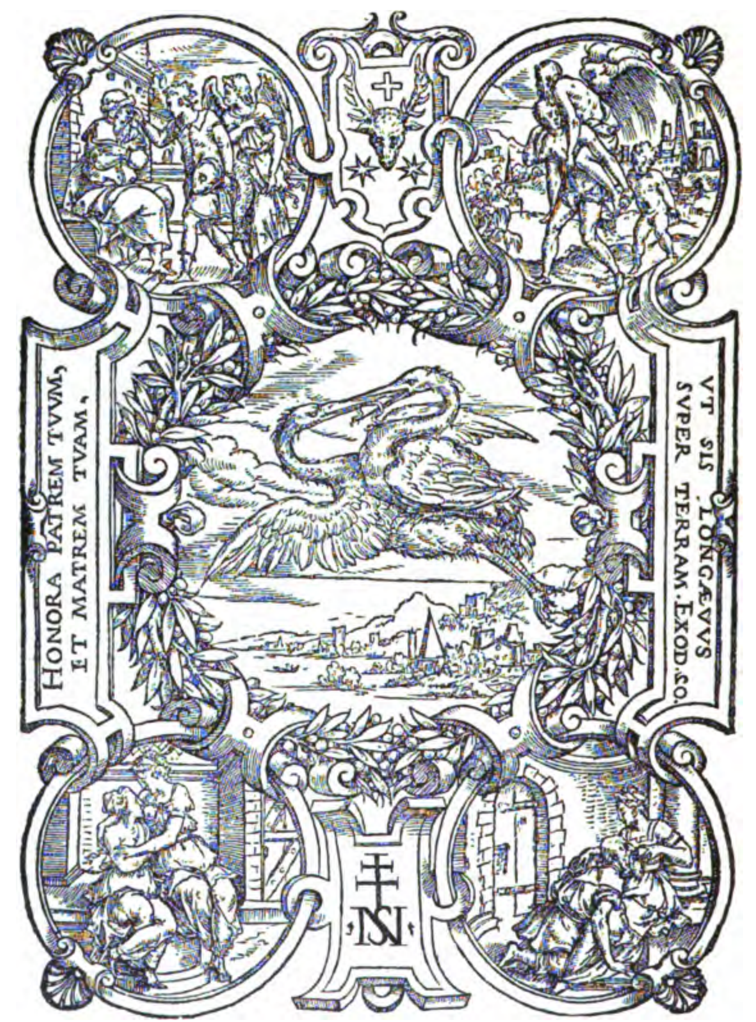


Fig. 7. Cartouchenvignette. (Aus Butſch, Bücherornamentik der Renaiſſance.)

verſchiedenen Randleiſten, wie in dem vorerwähnten Buche, während Letztere einfachere Einfaſſungen und zwar ebenfalls vier verſchiedene Muſter zeigen. In beiden Werken ſind nur einzelne Initialen zur Verwendung gekommen.

Zu den ſtattlichſten Erzeugniſſen der Frühzeit gehört ſodann die Protomatheſis des *Oronce Fine* vom Jahre 1532.[1]) Das Titelblatt zeigt ein prächtiges, etwas derb gezeichnetes und kräftig ſchattirtes Frontiſpiz, eingefaſst von Frührenaiſſance-Pilaſtern mit Laubkapitälen, Sirenen, davor frei heraustretende Kandelaber, Säulchen mit lappigem Laubwerk und Delphinen, die Krönung phantaſtiſch mit Ranken, Genien und Salamandern, letztere auf Franz I bezüglich, dem das Werk gewidmet iſt. Im Bogenfeld Herkules im Kampfe mit der Hydra. Auch das Dedikationsblatt iſt durch reiche Ranken mit Sirenen, Salamandern und Baluſterſäulen geſchmückt. Von ungewöhnlicher Pracht ſind die zu den Initialen vielfach verwendeten Alphabete (Fig. 6) theils ganz groſse mit herrlichem Laubwerk, ſchwarz auf weiſsem Grunde, andere mit reizenden kleinen Figuren. Im groſsen O das Portrait des Künſtlers. Auch die Kopfleiſten, welche geometriſche Inſtrumente Zirkel, Winkelmaſse, Quadranten in hübſchen Laubgewinden zeigen, ſind reizend.



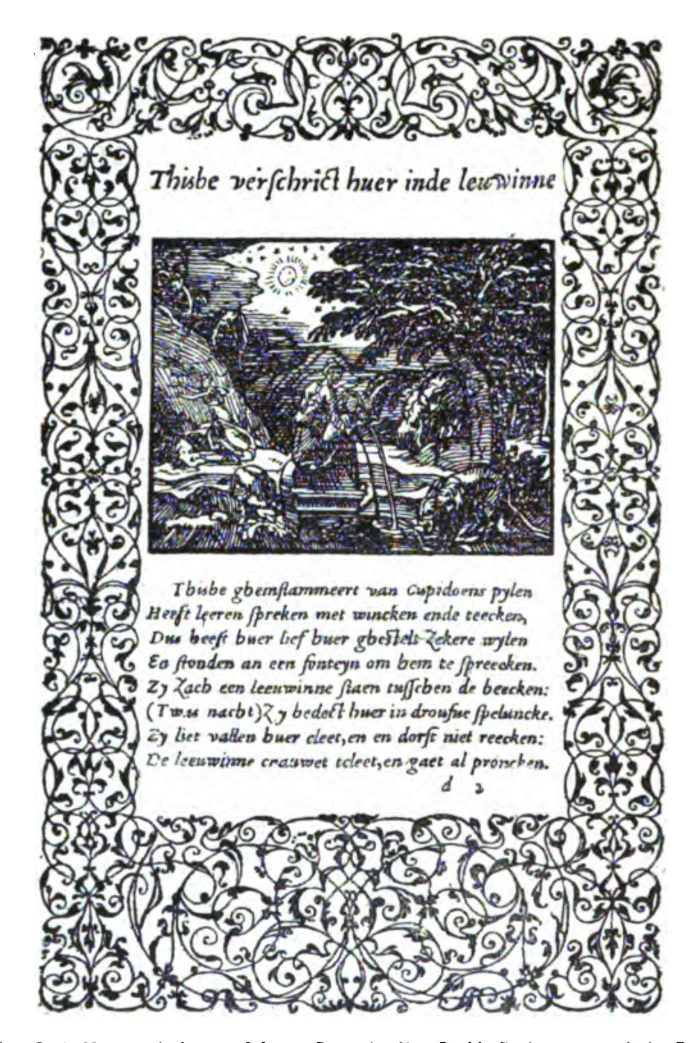


Fig. 8. Initialen mit mauriſchen Ornamenten. (Aus Butſch, Bücherornamentik der Renaiſſance.)

Um die Mitte des Jahrhunderts vollzieht ſich eine Umwandlung des Stils. Dieſelbe kündigt ſich ſchon in Jean le Maire's Illuſtration de Gaule[2]) an, 1549 in Lyon bei Jean de Tournes erſchienen. Das Titelblatt iſt ſchon vollſtändig in dem trockenen und derben Cartouchenſtil mit ſeinen gerollten Bändern und Schnörkeln behandelt und zeigt auch in den Figuren, den Karyatiden, gefeſſelten bocksfüſsigen Atlanten, hockenden Satyrn und dgl., den völlig umgewandelten Geſchmack. Prachtvoll ſind die Initialen, einige ganz groſse und beſonders ſchöne mit Laubwerk auf gepunztem Grunde, andere mit Laubornamenten und allerlei Figürlichem ebenfalls auf gepunztem oder dunkel ſchattirtem Grunde, dies alles noch im beſten Stil der Frührenaiſſance, ſo daſs ſich in demſelben Werke zwei Verzierungsweiſen begegnen. Auch hübſche Kopfleiſten und Vignetten ſchmücken

[1]) Orontii Finei Delphinatis liberalium disciplinarum profeſſoris Regii Protomatheſis, opus uarium ac ſcitu non minus utile quam iucundum nunc primum in lucem foeliciter emiſſum. Pariſiis anno 1532. — [2]) Les illuſtrations de Gaule et ſingularitez de Troye, pas Maiſtre Jehan le Maire de Belges. Auec la couronne Margaritique et pluſſieurs autres oeuvres de luy non iamais encore imprimees. Lyon. Jehan de Tournes MDXLIX. Fol.

das prächtig ausgeſtattete Buch. Denſelben neuen Cartouchenſtil finden wir in dem groſsen Foliobande des Commentars zu den Evangelien, der 1552 in Paris erſchien.[1]) Das Titelblatt zeigt ein üppiges Cartouchenwerk


Thibe verſchrict huer inde leuwinne

Tbibe gbemſlammeert van Cupidoens pylen
Heeft leeren ſpreken met wincken ende teecken,
Dus heeft buer lief buer gbeſtelt Zekere wylen
En ſtonden an een fonteyn om bem te ſpreecken.
Zy Zach een leeuwinne ſtaen tuſſchen de beecken:
(Twas nacbt) Zy bedeckt huer in drouſue ſpeluncke.
Zy liet vallen buer cleet, en en dorſt niet reecken:
De leeuwinne crauwet tcleet, en gaet al pronchen.
d 2

Fig. 9. Aus Ovids Metamorphoſen von Salomon Bernard. (Aus Butſch, Bücherornamentik der Renaiſſance.)

mit Masken und Fruchtgehängen und jenen phantaſtiſchen Satyrgeſtalten mit geflochtenen Schlangenſchwänzen ſtatt der Füſse, wie ſie fortan in der

[1]) Clariſſima et facillima in quatuor ſacra Jeſu Chriſti evangelia nec non in actas Apoſtolicos ſcholia ex praecipuis tam Graecorum quam Latinorum ſententiis ſelecta, Joannis Benedicti theologi cura emendata. Authore Joanne Gagneio Pariſis ap. Carolam Guillard viduam Claudii Chevallonii et Guilelmum Desboys, ſub ſole aureo, in via diui Jacobi. 1552. Fol.

franzöfifchen Renaiffance beliebt werden. Die zierlichen Initialen find meift auf lichtem Grund, der mit maurifchen Ornamenten durchwoben ift, wie fie fortan vielfach zur Verwendung kommen (Fig. 8).

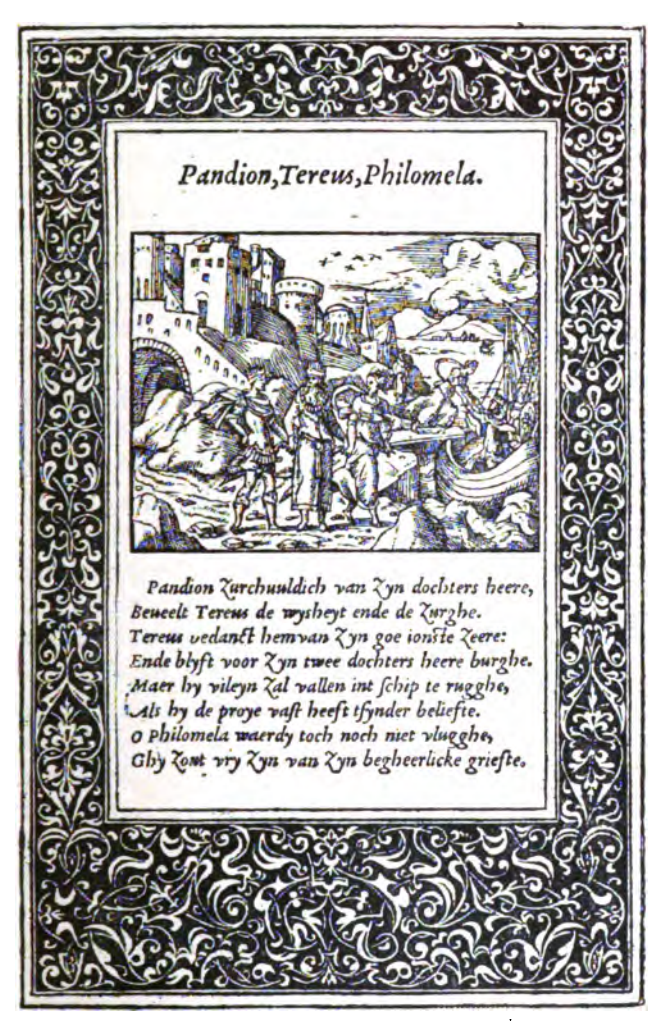


Fig. 10. Aus Ovids Metamorphofen von Salomon Bernard. (Aus Butfch, Bücherornamentik der Renaiffance.)

Im Gegenfatz dazu halten gewiffe Erzeugniffe der damaligen Preffe noch einige Zeit an der befcheidenen und anmuthigen Ornamentik der früheren Epoche feft. So namentlich die zierlichen kleinen vom fogenannten Petit Bernard illuftrirten Bilderausgaben biblifcher Gefchichten, wie fie mit franzöfifchem, deutfchem, niederländifchem, italienifchem und felbft

fpanifchem Text [1]) feit den fünfziger Jahren durch mehrere Dezennien von Lyon aus in die ganze Welt gingen. Die reizenden kleinen Bilder verrathen zwar in den überlangen Figuren den Manierismus der Zeit, aber die Tittelblätter mit ihrem feinen Rankenwerk gehören noch der Frührenaiffance. Die gröfste Mannigfaltigkeit und Schönheit finden wir in den 1557 bei Jean de Tournes erfchienenen, ebenfalls von Bernard illuftrirten Metamorphofen des Ovid.[2]) Hier kommt auch das aus den Damascirungen der Waffen hervorgegangene maurifche Blattornament fchon beim Titel auf's reizendfte zur Verwendung, bald weife Ornamente auf fchwarzem Grund, bald umgekehrt. Aufserdem herrfcht in den reichen Randverzierungen, welche jede Seite einfaffen, die bunte Welt der Hermen, Mascarons u. dgl. im Stil der Schule von Fontainebleau. (Fig. 9 u. 10.)

In prächtiger Weife kommt der durch die grofsen Architekten gegen die Mitte des Jahrhunderts ausgebildete Stil in dem Foliobande von 1549 zur Geltung, der den Einzug Heinrichs II in Paris darftellt.[3]) Schon das Titelblatt ift im vollen Cartouchenftil gehalten; aber befonders geben die Triumphbögen und andere Prachtdekorationen den vollen Einblick in die nunmehr ganz von der Antike beherrfchten Anfchauungen der Zeit. Nicht weniger als fünf folcher Pforten, bald mit einem, bald mit drei Thoren, geben die verfchiedenen Schattirungen der antiken Architektur vom einfach dorifchen bis zum reichften korinthifchen Stil. Befonders beachtenswerth ift die Brücke von Notre Dame mit ihrem als Laubgewölbe behandelten Oberbau, wo Sirenen die aus Blumengewinden beftehenden Gurte der Gewölbe tragen. Ueber der letzten reichgefchmückten Triumphpforte, vor welcher auf Poftamenten vier heftig bewegte Reitergruppen aufgeftellt find, erhebt fich ein Saal »à la mode Françoife, garnie de croifées à vitres«.

An diefe Arbeiten fchliefsen fich die Werke der grofsen Kunfttheoretiker der Zeit, unter welchen *Jehan Coufin* einen hervorragenden Rang einnimmt. In feiner 1560 zu Paris erfchienenen Perfpective[4]) zeigt fchon das Titelblatt (Fig. 11) eine Compofition im eleganteften Cartouchenwerk, mit reizenden Figuren meift phantaftifcher Art, Faune, Sirenen u. dgl. Oben halten zwei liegende nackte Frauen die königliche Krone, welche von

---

[1]) Quadernos ystoricos de la biblia. J. de Tournes. Lyon 1553. Dann 1558. 1559. Guillaume Roville 1564, 1565. Eftienne Michel 1582. Ich citire nur die Ausgaben, die mir vorgelegen haben. — [2]) La metamorphofe d'Ovide figurée. J. de Tournes. Lyon 1557. — [3]) C'eft l'ordre qui a efte tenu a la nouvelle et joyeufe entrée que tres hault tres excellent et tres puiffant Prince le Roy tres chreftien Henry deuzieme de ce nom a faicte en fa bonne ville et cité de Paris capitale de fon Royaume le fezieme iour de Juin MDXLIX. Paris. Jacques Roffet dit le Faulcheur. Fol. — [4]) Liure de Perfpective de Jehan Coufin Senonois, maiftre peinctre à Paris. Paris de l'imprimerie de Jehan le Royer imprimeur du Roy ès Mathematiques. 1560. Fol.



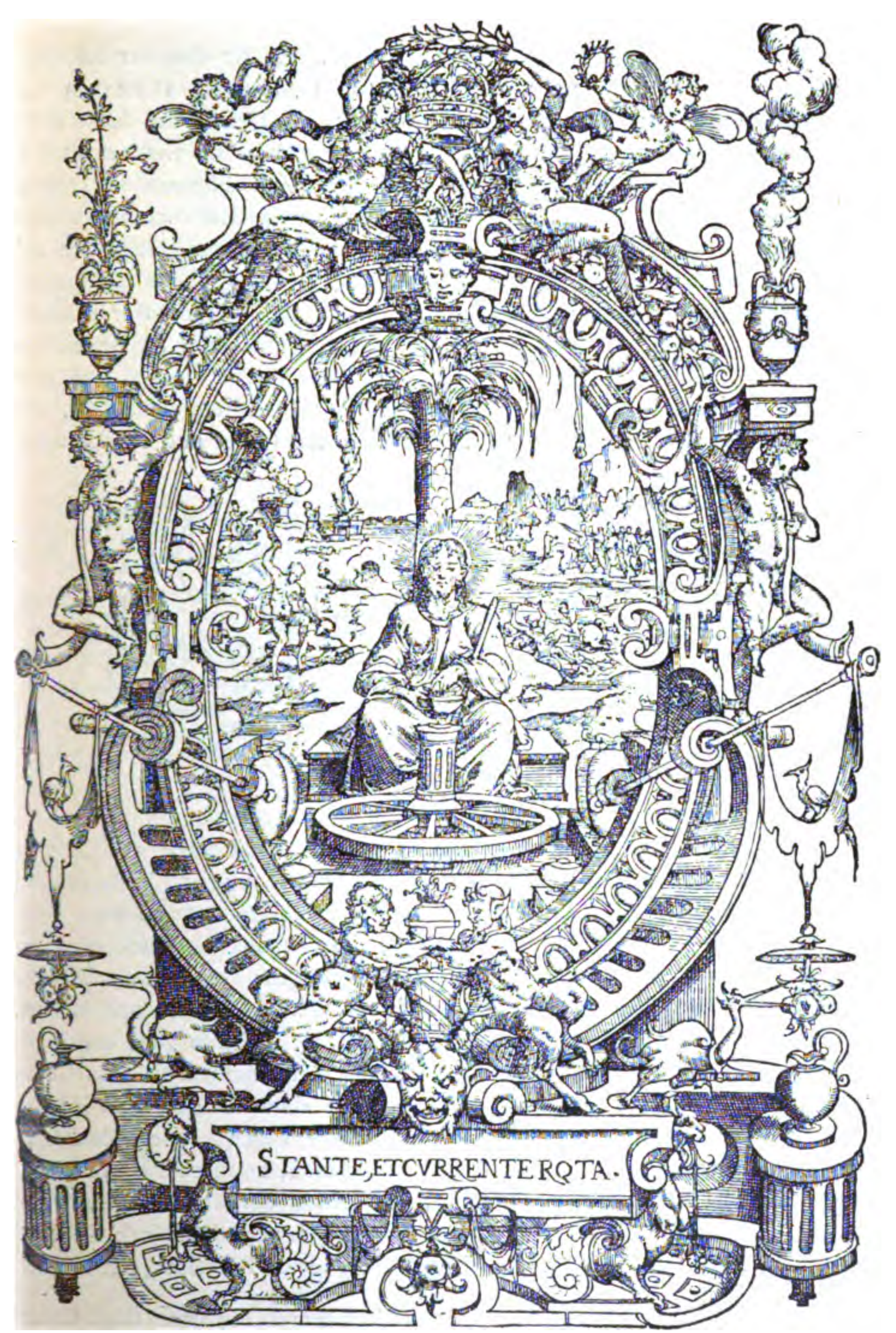


Fig. 11. Titel aus Cousins Perspective.

Genien mit Schmetterlingsflügeln bekränzt wird. Es ist eine der schönsten und elegantesten Schöpfungen der Zeit. Auf dem ersten Blatt von fast doppelter Grösse, das daher eingeschlagen ist, sieht man in einem derb-gezeichneten Cartoucherahmen »les cinq corps regulairs de Geométrie« und »certains personnages racourciz selon cest art«; die Figuren in kühnem Michelangeleskem Stil meisterlich verkürzt. Ausserdem schmückt eins der schönsten und grössten Alphabete dieses Buch, weisse Buchstaben auf lichtem Grund, umgeben von zierlich gezeichneten schwebenden, hockenden fliegenden, kopfüberstürzenden Figürchen, in welchen der Meister ebenfalls seine Kunst der Verkürzung zur Geltung bringt; ausserdem Füllungen von herrlichem Laubwerk; andere Buchstaben mit Thierfigürchen und dem schönsten Rankenornamente. Aehnlich sind die Kopfleisten behandelt, mit phantastischen Figuren aller Art, mit Füllhörnern, Laub- und Rankenwerk.




Fig. 12. Initialen aus Jehan Cousins Perspective.

Dass sodann die Publikationen der grossen Architekten der Zeit in ihrer Ausstattung denselben künstlerischen Charakter zeigen, bedarf kaum der Erwähnung. So die Reigle Generalle d'Architecture von Jean Bullant, Paris 1564. Das Titelblatt zeigt einen reichen Cartouchenrahmen mit starkbewegten Figuren, Atlanten und Karyatiden, Genien und Masken. Herrlich sind die grossen Initialen, weiss auf lichtem Grunde mit Blumen und Laubranken, dazwischen einzelnes Figürliche. Ebenso sind die Kopf-leisten mit trefflich gezeichneten Figuren und Blattornamenten; das Ganze von vornehmer Pracht. Etwas einfacher, aber ebenfalls gediegen ist der 1559 in Paris erschienene Folioband von Du Cerceaus Architectura. Die staatlichen Initialen, weiss auf lichtem Grunde, reich mit Figürlichem, namentlich Phantastischem, geschmückt, sind etwas derb und ungelenk gezeichnet und ebenso geschnitten. Glänzender wieder ist das Werk Serlios ausgestattet, welches 1560 in Lyon erschien.[1]) Das Titelblatt mit Frucht-

[1]) Extraordinario libro di architettura di Sebastiano Serlio. In Lione. Gugl. Rovillio 1560. Fol.

fchnüren und Cartouchen, letztere jedoch fehr gemäfsigt, wird durch Satyrn, Masken und Genien im Gefchmack der Zeit belebt. Sehr reich ift die Ausftattung mit gefchmückten Initialen, unter denen wir drei verfchiedene Alphabete antreffen. Das Erfte, fehr grofs, hat fchwarze Buchftaben auf hellem Grund, der mit Blumen und Vögeln durchwebt ift. Das Zweite zeigt weifse Buchftaben auf gepunztem Grund mit fehr fchönen Laubranken im Charakter der Frührenaiffance. Das Dritte, etwas kleinere, fetzt feine fchwarzen Buchftaben von einem Grunde ab, der mit maurifchem Blattwerk belebt ift. Man fieht, wie für die Ausfchmückung der Buchftaben alle Motive damaliger Ornamentik verwerthet find.

Diefe wenigen Beifpiele werden genügen, den Charakter und die Entwicklung der franzöfifchen Bücherilluftration anzudeuten.

§ 6.

König René von Anjou.

Unter den früheften Förderern der Renaiffance in Frankreich gebührt dem »guten« König René ein Ehrenplatz. Die Perfönlichkeit diefes kunftliebenden und allem Anfcheine nach felbft in der Malerei dilettirenden Fürften [1]) ift der lebendigfte Ausdruck der fich vielfach kreuzenden künftlerifchen Strömungen jener Zeit. Denn in feinen Bauten noch durchaus dem Mittelalter angehörend, neigt er fich in der Malerei der flandrifchen Schule der van Eyck zu, während feine plaftifchen Unternehmungen italienifchen Urfprung verrathen. Von dem durchaus noch gothifchen Charakter feiner Bauten giebt das kleine Tarascon eine Anfchauung. Der öde, armfelige Ort, der dem Vorbeifahrenden nur durch die gigantifchen Maffen feines am Rhone-Ufer aufragenden alten Schloffes bemerkbar wird, war einft die Refidenz des »guten« Königs René. Aber von dem heiteren Leben an feinem mufenfreundlichen Hofe geben die finfteren Mauern und Thürme des durch ihn erbauten Schloffes keine Ahnung. Nirgends geftatten die fenfterlofen Flächen, die gleichfam blind in der heiterften Landfchaft liegen, einen Blick in die Herrlichkeit der umgebenden Natur, und die Zinnenkränze mit ihren drohenden Machicoulis vollenden den Eindruck einer Zeit, die noch tief im Feudalismus des Mittelalters mit feiner Gefetzlofigkeit und Fehdeluft vergraben war. Erft im engen Hofe des jetzt als Gefängnifs dienenden Baues fpricht fich in der weiten Rundbogenhalle und der zierlichen Wendeltreppe die Stimmnng wohnlichen Behagens aus, und von der Plattform des Daches fchweift das Auge entzückt über die liebliche Landfchaft, welche der ftolze Flufs weithin durchftrömt.

[1]) Wenn auch die ihm zugefchriebenen Gemälde fchwerlich von feiner Hand find, wie das Triptychon in der Kathedrale zu Aix und die Altartafel im Hofpital zu Villeneuve bei Avignon.



Allerdings war sein Leben mit seinen wechselnden Schicksalen für jene scheinbar widerstreitenden Tendenzen bestimmend. Zu Angers i. J. 1409 geboren, als zweiter Sohn des Herzogs Ludwig von Anjou und seiner Gemahlin Jolanthe, Tochter König Johanns I von Arragonien, erbte er von seinem Grossvater die Anwartschaft auf den Thron von Neapel, während er durch seine Gemahlin Isabella, die Tochter Karls I von Lothringen, Ansprüche auf dieses Herzogthum besass. Als er dieselben geltend zu machen suchte, wurde er jedoch gefangen genommen und von 1431—1437, mit kurzer Unterbrechung, in Dijon internirt. Dort ohne Zweifel am glänzenden burgundischen Hofe lernte er die durch ihre erstaunliche Lebenswahrheit alle anderen gleichzeitigen Kunstleistungen übertreffende flandrische Malerei kennen und schätzen. Als er dann 1438—1442 sich nach Neapel begab, um seine Ansprüche an den königlichen Thron mit Gewalt der Waffen durchzusetzen, vermochte er gegen Alfons von Arragonien nicht durchzudringen und kehrte nun nach der Provence zurück, um bis zu seinem Tode i. J. 1480 sich den ihm mehr zusagenden friedlichen Bestrebungen in Kunst und Poesie hinzugeben.

In Italien, wo damals gerade die Frührenaissance in ihrer ersten Blüthe stand, hat er Geschmack an ihren feinen Schöpfungen gewonnen und auch mit den berühmtesten Humanisten Verbindungen angeknüpft.[1]) So mit Francesco Filelfo, mit Antonio Marcello, der ihm durch Guarino von Verona eine Uebersetzung des Strabo vermittelte, mit Maggio und Lorenzo Valla. Von seiner Verbindung mit den italienischen Künstlern zeugen zunächst mehrere Medaillen, besonders jenes prächtige Stück, welches er 1462 durch *Pietro da Milano* (bezeichnet »Opus Petri de Mediolano«) fertigen liess.[2]) Sie zeigt auf dem Avers die charaktervoll behandelten Bildnisse des guten Königs und seiner zweiten Gemahlin Johanna de Laval, auf dem Revers eine figurenreiche Ceremonie mit einem tempelartigen Gebäude im Hintergrund, wo man in der Mitte den König, vielleicht in einer Gerichtssitzung thronen sieht. Ausserdem finden wir Medaillen des Königs von *Francesco Laurana*, vielleicht einem Verwandten des bekannten Luciano Laurana, welcher 1468 den Bau des Palastes von Urbino leitete. Laurana hat auch Ludwig XI von Frankreich dargestellt und ebenso finden wir von ihm eine Medaille des Herzogs Johannes von Calabrien, des Sohnes von König René.[3]) Auf der Rückseite derselben sieht man einen antiken Rundtempel, von korinthischen Säulen umgeben, auf dessen Kuppeldach der Erzengel Michael mit Schild und Lanze steht. So sind es auch hier die Werke der Klein-

[1]) Vgl. E. Müntz, la renaissance, S. 481 ff. — [2]) Vgl. Alois Heiss, les médailleurs de la renaissance. Francesco Laurana. Pietro da Milano. Ebenso Jul. Friedländer im Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen. III. Heft 3 u. 4. — [3]) Abgeb. bei Heiss u. bei Friedländer.

kunst, in welchen zuerst der neue Stiel zum Ausdruck kommt, so war es zu allen Zeiten, bei den Vorfahren der Griechen, die in den Goldschmiedearbeiten zuerst die orientalische Kunst kennen lernten, so im frühen Mittelalter, als der byzantinische Stil durch Elfenbeinschnitzereien, miniirte Handschriften und die Werke der Juweliere im Abendlande eindrang. Derselbe Laurana, der mit seinem Kunstgenossen Petrus von Mailand am Hofe des Königs René lebte, hat dann auch sogar den Hofnarren Triboulet mit seinem Narrenstab auf der Schulter auf einer Medaille darstellen müssen, auf der Rückseite ein liegender Löwe, der aber eher einem Pudel ähnlich sieht.[1])

Wichtiger für uns ist eine Medaille desselben Künstlers vom Jahre 1466, welche den Seneschall der Provence, Johannes de Cossa, darstellt. Dieser vornehme Beamte ist uns nämlich durch ein, wie es scheint, selbst bei den französischen Forschern unbeachtet gebliebenes Grabdenkmal bekannt, welches wir zu unserer höchsten Ueberraschung in der Kathedrale von Tarascon fanden. Wenige Schritte von dem oben geschilderten königlichen Schlofs, welches noch ganz das Gepräge einer düsteren mittelalterlichen Burg trägt, erhebt sich als ein nicht gerade bedeutender Bau der romanischen Epoche diese von aufsen wenig versprechende Kirche. Um so lohnender ist das Innere. Am Westende des Schiffes steigt man zu einer Unterkirche herab, welche das Grab der dort hochverehrten heiligen Martha enthält. Am Eingang dieser Krypta erhebt sich rechts ein prachtvolles Marmorgrab der Renaissance. Eine Inschrift in schönen Uncialen belehrt uns, dafs im Jahre 1476 König René seinem werthgeschätzten treuen Diener Johannes de Cossa, der auf den Wunsch des Königs sein Vaterland verlassen habe, um ihm zu folgen, dieses Denkmal habe errichten lassen. Friedvoll ruht die edle Gestalt des Seneschalls im Gebet mit gefalteten Händen auf einer einfachen Tumba. Die Füfse setzt er auf einen Hund, das Sinnbild der Treue, welches sonst auf mittelalterlichen Denkmälern weniger den Männern als den Frauen beigegeben wird. Feine korinthische Pilaster, mit zierlichen Ornamenten bedeckt, umschliefsen das Ganze, oben schweben zwei Genien mit Blumengewinden, während zwei andere den Schild des Ritters halten, auf den sie sich wehmüthig stützen. Das edle Denkmal ist völlig überhaucht vom feinen Geiste der Frührenaissance, und da es wohl das früheste Monument des neuen Stils auf französischem Boden ist und in eine Zeit hinaufreicht, wo schwerlich schon ein einheimischer Künstler die klassische Formenwelt zu beherrschen wufste, so mufs man es unbedingt einem Italiener zuschreiben. Es ist wohl nicht zu gewagt, Laurana als den Urheber dieses schönen Werkes zu bezeichnen. Wir sind dazu um so mehr berechtigt, als noch mehrere Denkmäler auf französischem Boden diesem Künstler zugeschrieben werden. So vor Allem in der Kathedrale

---

[1]) Abb. bei Heifs.

von Le Mans das Grabmal Karls von Anjou, Grafen von Maine, Bruders des Königs René, der 1472 starb.[1]) In schwarzem und weissem Marmor ausgeführt, zeigt es auf einem Sarkophag in den edlen Formen italienischer Frührenaissance von wahrhaft klassischer Behandlung die ausgestreckt in der Rüstung daliegende Gestalt des Verstorbenen, voll stillen Adels, mit kreuzweis übereinander gelegten Händen, die Füsse gegen den Turnierhelm setzend, das Bild tiefen Schlummers. Völlig im Geist der Renaissance sind die nackten, nur mit flatternden Schärpen bekleideten Genien, welche die Inschrifttafel halten. Man liest: HIC CAROLVS COMES CENOMANIAE OBIIT DIE X AP. MCCCCLXXII.

Ein anderes Werk, welches man demselben Künstler zuschreibt, ist ein Altar in der Kirche St. Didier zu Avignon, mit einem grossen Relief der Kreuztragung Christi.[2]) Gehört dieses Werk wirklich demselben Meister an, so hat er in der schroffen Realistik, der derben Ausdrucksweise, den Typen und Kostümen sich dem Einfluss der damaligen nordischen Kunst überlassen. Bezeichnend aber für den Italiener sind die Gebäude des Hintergrunds mit ihren cannelirten dorischen und korinthischen Pilasterstellungen zwischen denen Loggien sich öffnen, die mit Zuschauern besetzt sind. Diese Architektur hätte schwerlich ein französischer Künstler damals zu Stande gebracht.

Auch sonst finden wir René als Förderer der Künste und Verehrer des klassischen Alterthums. In seiner Kunstsammlung sah man eine Anzahl antiker Caméen, die er sich aus Rom verschafft hatte, daneben venezianische Gläser, und unter seinen Bildern fand sich eines, in welchem Paris, Venus, und »andre Dinge« dargestellt waren. Genug Rechtstitel, um dem guten König René einen Platz unter den Förderern der Renaissance anzuweisen.

§ 7.

Geistesrichtung Franz des Ersten.

Diese Mischung, welche der ganzen Epoche besonderen Reiz verleiht, kommt zur höchsten Entwicklung unter Franz' I langer und glänzender Regierung (1515—1547). Der König selbst ist der vollendete Ausdruck seiner Zeit. Auch er wurzelt mit seinen Empfindungen noch in der Welt des Mittelalters; eine stattliche Erscheinung, ritterlich hochgemuth, persönlich tapfer bis zur Tollkühnheit, ein gewaltiger Jäger, der überall in den wildreichen Forsten Jagdschlösser erbaut und auch auf der Jagd sein Leben in verwegener Weise auf's Spiel zu setzen liebt; nicht minder allen ritterlichen Uebungen, besonders der Lust des Turniers hingegeben. Selbst die

[1]) Vergl. darüber Heiss a. a. O. und Müntz, la renaissance p. 489 mit Abbildung. — [2]) Abb. bei Müntz a. a. O. S. 487.

Liebhaberei an Hofnarren dürfen wir auf diefe Rechnung fetzen.[1]) Aber daneben ift in feiner reich angelegten Natur nicht minder ftark ausgeprägt der Geift der neuen Zeit. Vor allem hoch fteht fein Wiffensdurft, fein Sinn für Gelehrfamkeit und Literatur, fein Ankämpfen gegen das bornirte Pfaffenthum der Sorbonne. Ausgezeichnete Gelehrte berief er in fein Land, felbft Erasmus fuchte er zu gewinnen, um der freien Wiffenfchaft, gegenüber der Scholaftik der Univerfität, eine Stätte zu bereiten. Sein heller Geiftesblick liefs ihn Anfangs, ehe fanatifche Ausfchreitungen ihn ftutzig machten, felbft die Reformation mit Theilnahme betrachten, Luther's Schriften lefen, Louis de Berquin, den eifrigften der franzöfifchen Reformatoren, aus dem geiftlichen Gefängnifs befreien. Ein zweites Mal freilich vermochte des Königs Macht den kühnen Mann nicht zu fchützen, der von der Sorbonne verdammt, zum grofsen Genufs des bigotten Parifer Volkes auf dem Grèveplatze verbrannt wurde.

Lebendigen Antheil nahm der König an den klaffifchen Studien und der Entwicklung der Literatur. Alterthumsforfcher und Dichter, Gelehrte aller Art, namentlich Profefforen der alten Sprachen rief er an feinen Hof, gab ihnen anfehnliche Gehalte und nahm, was mehr war, perfönlichen Antheil an ihren Arbeiten. Da er felbft der alten Sprachen nicht mächtig war, veranlafste er Ueberfetzungen der Klaffiker, und förderte dadurch in durchgreifender Weife die Bildung feines Volkes. Zwar wirkte fein Beifpiel zunächft nur auf die unmittelbare Umgebung ein, während in der Maffe der Nation der mittelalterliche Gefchmack auch in literarifchen Dingen noch lange die Alleinherrfchaft behauptete. Aber es war doch an einflufsreichfter Stelle Bahn gebrochen, und die günftigen Folgen konnten auf die Dauer nicht ausbleiben. Der neue Geift verfcheuchte immer mehr den finfteren Aberglauben des Mittelalters. Der König felbft ift ein lebendiges Beifpiel diefer gemifchten Gefinnung. Unbedenklich nahm er das filberne Gitter vom Grabe des hl. Martin in Tours, das der bigotte Ludwig XI gefchenkt hatte,[2]) und liefs trotz des Widerfpruchs der Geiftlichkeit es in Geld verwandeln. Ein andres Mal fieht man ihn in Paris ein von Frevlerhänden zerftörtes Muttergottesbild von Stein in maffivem Silber erneuern und felbft an der Spitze feines Hofes unter dem Geleite der Geiftlichkeit in feierlicher Proceffion aufftellen.[3])

Neben jener ernfteren Geiftesrichtung macht fich fodann das finnlich erregbare Naturell des Königs in feiner Vorliebe für heiteren Lebensgenufs geltend. Sein Hof war der Mittelpunkt von Allem, was es Glänzendes, Geiftreiches, Hervorragendes gab. Früher war die Damenwelt am Hofe

[1]) Contes de Bonav. des Perriers. Vgl. Brantôme, art. François I. — [2]) Gervaife, vie de S. Martin, p. 330. — [3]) Gaillard, hift. de Franç. I. T. V. p. 434.

kaum zugelaffen worden, und erft die Königin Anna von Bretagne hatte in bedingter Weife Damen an den Hof gezogen. Franz I gab, wie Brantôme fagt, erft dem Hofe feinen wahren Schmuck, indem er die fchönften und liebenswürdigften Damen in grofser Schaar um fich verfammelte. Ein Hof ohne Frauen, fagte der galante König, ift ein Jahr ohne Frühling, ein Frühling ohne Rofen, oder wie Brantôme hinzufetzt, ein Garten ohne Blumen, und gleicht, nach dem naiven Ausdruck des Letzteren eher dem eines orientalifchen Satrapen oder Türken als dem eines chriftlichen Königs.[1]) Indefs hielt mit der Damenwelt jede Art von Intriguen ihren Einzug, und wenn wir nur den zwanzigften Theil der Erzählungen für wahr nehmen, fo war der königliche Hof fchon zu Franz' I Zeiten, um den Ausdruck desfelben Berichterftatters zu gebrauchen, »affez gentiment corrompue.« Jedenfalls glauben wir in dem Grundrifs der königlichen Schlöffer mit den vielen Degagements, den zahlreichen verfteckten Treppen und feparirten Wohngemächern den Reflex diefes von Liebesintriguen durchzogenen Hoflebens zu erkennen. Nicht minder geben die Erzählungen der Margarethe von Navarra, der Schwefter des Königs, ein Bild von dem leichtfertigen Ton, der dort herrfchte.

Unter dem Einflufs folchen Damenregiments entfaltete die Prachtliebe des Königs fich auf's Höchfte. Er felbft hielt auf reichen, koftbar gefchmückten Anzug, wie die Porträts der Zeit ihn uns zeigen; und es ift bezeichnend, dafs fogar in dem Nebenfächlichen äufserer Erfcheinung, in kurz gefchorenem Haupthaar und wohl gepflegtem Vollbart der König fich der neuen Zeit und der italienifchen Mode fügte, während das Bürgerthum und die Parlamente in alter Ehrbarkeit an der früheren Tracht, langem, felbft die halbe Stirn bedeckenden Haar und glattem Kinn, fefthielten,[2]) fo dafs auch darin das Volk fich fcharf vom Hofe unterfchied. Bezeichnend ift, wie Pierre Lescot als Canonicus von Notre Dame wegen feines Bartes vom Kapitel zurückgewiefen wird, und wie es einer ernften Berathung des ganzen Collegiums bedarf, um ihm den Zutritt mit Bart zu geftatten, da er nachweift, dafs er denfelben wegen feiner Stellung bei Hofe tragen müffe.[3])

Am edelften tritt uns die Prachtliebe des Königs in feinen künftlerifchen Unternehmungen, den zahlreichen von ihm erbauten Schlöffern und ihrer koftbaren Ausftattung entgegen. Die fchönen Teppiche, die Brantôme[4]) als Meifterftücke flandrifcher Arbeit rühmt, find mit fo vielem Andern verfchwunden, aber Manches ift erhalten und wird fpäter zu betrachten fein.

[1]) Brantôme, Capit. Français, art. Montmorenci u. François I. Eine erbauliche Idee, von der mit Franz I einreifsenden Maitreffenwirthfchaft einen neuen Rechtstitel für die Chriftlichkeit des »allerchriftlichften« Königs abzuleiten. — [2]) Gaillard, VII, 200. — [3]) A. Berty, les grands architectes Français de la renaiffance, p. 69. — [4]) Brantôme, Capit. Français, art. Francois I.



Aus Benvenuto Cellini's Selbstbiographie ersehen wir, wie vielseitig das Streben des Königs war, sich mit künstlerisch geadeltem Luxus zu umgeben. Nicht bloss die Aufträge für kostbare Geräthe und Geschirre gehören hieher, das goldene Salzfass, die silbernen Vasen und dergl.; nicht bloss der kolossale für Fontainebleau bestimmte Brunnen, sondern selbst für die Münzstempel seines Reiches liess der König durch Benvenuto neue Erfindungen machen. Am staunenswerthesten sind aber die zwölf kolossalen silbernen Statuen von Göttern und Göttinnen, die als Leuchter um die königliche Tafel aufgestellt werden sollten.[1]) Welche Freude der König an seinen künstlerischen Unternehmungen hatte, ersehen wir u. A. aus einem Berichte des englischen Gesandten Wallop vom 17. November 1540 an Heinrich den VIII.[2]) Er erzählt, wie der König sich von den englischen Residenzschlössern Windsor, Hamptoncourt, Richmond berichten läfst und dabei die Bemerkung macht, er habe gehört, dass in diesen Gebäuden, namentlich an den Decken sehr viel Gold angewendet sei, während er bei seinen Plafonds kostbare Hölzer vorziehe und das Gold nur wenig anwenden lasse; er halte dies sowohl für reicher als für dauerhafter. Der König führt den Gesandten dann durch sein Schloss Fontainebleau, zeigt ihm die verschiedenen Räume mit ihrer prächtigen Ausstattung, das Schlafzimmer mit seiner kostbaren Wandbekleidung, deren Stoff der Gesandte, mit Hülfe des Königs auf eine Bank steigend, mit der Hand prüfen muss, vor Allem aber die grosse Galerie, wo die herrliche holzgeschnitzte Decke und die zwischen den Fenstern aufgestellten antiken Statuen höchlich bewundert werden. Fügen wir endlich noch hinzu, dass der blühende Zustand der Nation, gefördert durch die verständige Verwaltung des Königs, der trotz allen Aufwandes seinem Nachfolger einen gefüllten Schatz und geordnete Finanzen hinterliess, diesen frischen Aufschwung begünstigte, der die ganze Epoche in liebenswürdigem Lichte erscheinen läfst.

§ 8.

Umschwung der Literatur.

Die Einwirkung der klassischen Autoren auf die französische Literatur macht sich während der Regierung Franz' I in steigendem Maasse bemerklich, nicht wenig gefördert durch die Theilnahme des Königs. Um diesen Werken gerecht zu werden, muss man bedenken, in welch abgeschmackten Tändeleien mit Reimen und Worten die französische Poesie vorher sich gefiel. Die künstlichen Reimereien einfacher, doppelter oder gar dreifacher

---

[1]) Benvenuto's Biographie bei Goethe, an verschiedenen Stellen. — [2]) State papers. King Henry the Eighth. VIII. Vol., p. 479 ff.

leoninischer Verse, die Akrostichen, die als Echo wiederholten Schlussreime, die Gedichte mit lauter Worten desselben Anfangsbuchstabens, kurz alle diese Spielereien mit Form und Inhalt verloren ihre Bedeutung. Dagegen erheben sich Dichter wie Marot, zwar wenig glücklich in der Nachahmung des Ovid und Properz, aber naiv und liebenswürdig, heiter und witzig in seinen kleineren Gedichten, den Erzählungen, Madrigalen, Epigrammen. Auch von Franz I besitzen wir noch eine Anzahl Gedichte voll wahrer Empfindung und natürlichen Ausdrucks. Der schriftstellerischen Thätigkeit seiner Schwester wurde schon gedacht. Minder anziehend ist St. Gelais, »der französische Ovid«, dessen gespreizte Verse schon jenes frostige Wesen athmen, in welchem die Franzosen später ihren klassischen Styl fanden. Bemerkenswerth, mit welchem Eifer die Dichter dieser Zeit selbst die antiken Versmaasse nachzubilden suchen, indem sie dactylische und spondäische Verse, alcäische und sapphische Oden machen. Unglückliche Versuche, dem Geiste der französischen Sprache zuwider und doch von Einfluss auf eine geschmeidigere Behandlung derselben. Andere Poeten ahmen lateinisch die Alten nach wie Macrin, »der moderne Horaz«, doch ohne günstigen Erfolg. Auch auf dem Gebiet des Schauspiels wendeten der Hof und die mit ihm zusammenhängenden Kreise sich von den derben mittelalterlichen Farcen und Mysterienspielen ab, an denen das Volk noch immer mit Leidenschaft hing. Lazare de Baïf übersetzte die Elektra des Sophokles und die Hekuba des Euripides, und begründete dadurch das französische Theater. Der gefeierte Dichter der Epoche ist aber der steife, frostige Ronsard, von dessen nüchternen Hymnen und Oden, wässerigen Sonetten und Madrigalen die Zeitgenossen indess auf's Höchste entzückt waren. Brantôme, der ihm eine glänzende Lobrede hält,[1]) rühmt die ernsten und erhabenen Sentenzen seiner Werke, ein Beweis wie schnell die Franzosen zu jenem hohlen rhetorischen Pathos übergingen, welches den Charakter ihrer klassischen Dichtung beherrscht.

In anderen Dichtern gewinnt die Poesie einen tieferen Gehalt. Der Hugenot Du Bartas, der Patriarch der protestantischen Poesie, wie ihn Ranke nennt,[2]) gibt in seiner »Woche der Schöpfung« der Dichtung einen religiösen Inhalt, den er mit solcher Wärme erfasst, dass man ihn den Vorläufer Miltons nennen darf. Der geistreich bewegliche Charakter der französischen Nation spricht sich aber am schärfsten in Michel Montaigne aus, dem ersten völlig freien Vertreter des modernen Geistes. Daneben wirkt die tiefe Gelehrsamkeit eines Scaliger, Muret und Lambin, sowie der beiden Etienne, dieser gelehrtesten aller Buchdrucker. Ebenso werden Jurisprudenz und Medicin durch Zurückgreifen auf die Alten erneuert, und selbst die Sache

[1]) Brantôme, Capit. Franç., art. Henri II. — [2]) Franz. Gesch. I, 373 ff.

der kirchlichen Reformation gewinnt trotz der fanatifchen Verfolgungen der Sorbonne überall Boden. Wie aber in der Nation neben allen diefen Neuerungen noch immer die Anhänglichkeit an das Alte ihre Wurzeln treibt, beweifen die fortwährend erneuten Ausgaben der mittelalterlichen Dichtungen, des Amadis de Gaule, Lanzelot du Lac, Triftan, Huon de Bourdeaux, Godefroy de Bouillon, Don Flores de Grèce u. A., die noch bis in die fiebziger und achtziger Jahre des Jahrhunderts, wiederholt aufgelegt, aus den Druckereien von Paris und Lyon hervorgehen. Und gerade fo lange beinahe, werden wir finden, bleiben die Reminiscenzen der gothifchen Baukunft in Kraft.

§ 9.

Rabelais und die Thelemitenabtei.

Der hervorragendfte Repräfentant jener Vermifchung zweier Weltanfchauungen, die diefe Epoche fo anziehend macht wie irgend eine Uebergangsepoche, ift Meifter Franz Rabelais. In der Form kraus, phantaftifch-verworren, als ob er ganz von mittelalterlicher Romantik umfponnen wäre, in feinen grotesk übertriebenen Geftalten und Gefchichten die Abenteuer der Ritterromane in derber Perfiflage überbietend, gehört er durch feine ätzende Satire, feinen kühnen Humor ganz dem modernen Geifte. Wie geifselt er die Unwiffenheit, den Zelotismus des Pfaffenthums, die Lafter der Mönche, die dünkelhafte Anmafsung der Gelehrten, wie hält er allen Thorheiten der Zeit den Spiegel vor! Sein Buch ift wie ein mittelalterlicher Bau, gewunden und geheimnifsvoll, überladen mit burlesken Fratzen, ftarrend von allerlei Spitzen und Auswüchfen, aber gerade durch diefe malerifche Unregelmäfsigkeit anziehend, ja um fo feffelnder, da diefe ganze unendlich reiche Compofition ihre Ausführung dem fatirifchen Spott eines überlegenen Geiftes verdankt.

Aber uns ift er von befonderer Wichtigkeit durch die Schilderung jener poetifchen Abtei der Thelemiten, in welcher das architektonifche Ideal der Epoche Franz' I vollftändig fich ausfpricht. Wir geben die Stelle nach der Ueberfetzung von Regis:[1]) »Des Gebäudes Figur war hexagonifch, dergeftalt, dafs auf jedes Eck ein dicker runder Thurn zu ftehen kam, 60 Schritt im Durchfchnitt ihres Umfangs, und an Dick und Umrifs waren fie all' einander gleich. Auf der Seite gen Mitternacht lief der Loireflufs, an deffen Ufer ftund einer von den Thürmen. 312 Schritt betrug von einem Thurn zum andern der Zwifchenraum: zu fechs Geftocken alles erbauet, die Keller im Grund mit eingerechnet. Das zweite Stock war korb-

[1]) Gargantua I. 53 und 55.

henkelförmig gewölbt, die andern mit flandrischem Gips in Lichtstock-Art[1]) bekleidet. Das Dach aus feinem Schiefer mit Blei-Rücken voller kleiner Thier- und Männerfigürlein wohlassortiret und überguldet, wie auch die Regentraufen, die aus der Mauer zwischen den Fensterbögen sprangen, diagonalisch mit Gold und Azur bemalt bis zu ebener Erden, da sie in weite Röhren liefen, welche sämmtlich unter dem Haus in den Fluss ausgingen«.

»Selbiges Gebäude war tausendmal prächtiger als weder Bonnivet noch Chambourg (Chambord) oder auch Chantilly, denn es waren darin 9332 Gemächer, jedes mit Hinterkammer, Closet, Kapell, Garderob und Austritt in einen grossen Saal versehen. Zwischen jedem Thurn in Mitten der Mauern jenes Hauses selbst war eine Schneckentreppe quer durch das Haus gebrochen, die Stufen derselben theils Porphyr, theils numidischer Stein, theils Serpentin. In jeder Ruh (Treppenabsatz, Podest) waren zwo schöne antikische Bögen, durch die der Tag einfiel, und kam man durch sie in ein durchbrochenes Gemach von gleichem Umfang mit der Treppen, stieg dann weiter bis über das Dach, da sie in einem Pavillon zu Tag ausging. Nach allen Seiten trat man von dieser Schneckentrepp in einen grossen Saal, und aus den Sälen in die Gemächer und Zimmer . . . . . Zu mittelst war eine wunderbare Schneckentrepp, auf welche man von aussen herein durch einen sechs Klafter breiten Bogen passirt', und war von solchem Umfang und Ebenmaass, dass sechs Reisige die Speer in den Hüften bis auf das Dach des ganzen Hauses neben einander herauf reiten konnten. Zwischen den Thürmen Anatole und Mesembrine waren schöne geräumige Galerien mit lauter alten Heldenthaten, Historien und Erdbeschreibungen bemalt«.

»In Mitten des Hofes war ein herrlicher Brunnen von schönem Alabasterstein: darauf standen die drey Grazien mit den Hörnern des Ueberflusses und gaben das Wasser aus Brüsten, Ohren, Mund, Augen und andern Oeffnungen des Leibes von sich. Der innere Bau des Hauses über dem Hofe stund auf mächtigen Pfeilern von Chalzedon und Porphyr mit schönen antikischen Bögen, innerhalb welcher schöne lange geräumige Galerien waren, verziert mit Schildereyen, mit Hörnern vom Hirsch, Rhinozeros, Einhorn, Flusspferd, mit Elephantenzähnen und andern Merkwürdigkeiten . . . . Auf der Fluss-Seit war der schöne Lustgarten, und mitten darin das artige Labyrinth belegen. Zumittelst der beiden andern Thürn das Ballspiel und der grosse Ballen. Dem Thurn Kryere gegenüber war der Fruchtgarten voller Obstbäume all im Quincunx angepflanzet: hinter demselben das grosse Gehäg, von allen Arten Gewildes wimmelnd . . . . Alle Zimmer, Säl und Gemächer waren nach den Jahreszeiten verschiedentlich tapezirt, die Böden all mit grünem Tuch bedeckt, die Betten von Stickerey«.

---

[1]) »a forme de culz de lampes«, d. h. also »mit schwebenden Schlussteinen«.

Wer fieht nicht fogleich, dafs die Eigenthümlichkeiten der berühmteften Schlöffer jener Zeit dem Dichter vorfchweben. Die Wendeltreppen, die bis auf das Dach führen und mit grofsen Sälen in Verbindung ftehen, erinnern an Chambord; die Schneckentreppen, auf denen man hinaufreiten kann bis auf die Plattform, finden wir zu Amboife; die mit hiftorifchen Bildern gefchmückten Galerien find Fontainebleau entlehnt. Die korbhenkelförmigen Gewölbe mit den fchwebenden Schlufsfteinen, die antiken Bögen fammt den Arkaden und der Fontaine des Hofes, die runden Thürme und die Eintheilung der Wohnräume, die Bleiverzierung der Dachfirften und felbft die Wafferfpeier find Züge, die an allen franzöfifchen Schlöffern der Epoche wiederkehren. Dafs Porphyr, Marmor und andre koftbare Steine zu den fürftlichen Bauten aus Italien herbeigeholt wurden, ift uns durch mehr als ein Beifpiel, ausdrücklich aber durch die Bauten Karl's VIII und Georg's von Amboife[1]) bezeugt. Ein vollftändigeres Bild des damaligen franzöfifchen Herrenfchloffes konnte nicht gegeben werden.[2])

§ 10.

Franz I und die Künstler.

Wie überall im Leben, fo befonders in der Kunft ergreift der König die Initiative. Sein von den Ideen der neuen Zeit bewegter Geift, feine heitre Sinnlichkeit und Prachtliebe mufsten fich gerade in Förderung der bildenden Künfte am lebhafteften ausfprechen. War in ihm etwas Romantifches, fo hatte das keinen Einflufs auf feine künftlerifchen Neigungen. Er fchwärmte fo wenig für die Architektur des Mittelalters, dafs er den alten Louvre abreifsen liefs, um für einen Neubau Platz zu gewinnen, trotz der prachtvollen Galerie und Treppe aus der Zeit Karl's V, die dadurch dem Untergang geweiht wurden. Dagegen war der König ganz erfüllt von der Herrlichkeit der italienifchen Kunft. Wie viele der berühmteften Meifter berief er in fein Land oder beftellte, wenn dies nicht möglich war, bei ihnen Kunftwerke. An der Spitze fteht Lionardo da Vinci, den er nicht blofs als grofsen Künftler, fondern auch als ausgezeichneten Menfchen und wegen feiner vielfeitigen und tiefen Kenntniffe fchätzte. Noch jetzt befitzt die Sammlung des Louvre einige der feltenen Bilder des grofsen Meifters, die aus der Sammlung Franz' I ftammen, darunter das Portrait der Mona Lifa, welches der König mit der für jene Zeit aufserordentlichen Summe von 12,000 Livres bezahlte.[3]) Ebenfo berief er Andrea del

[1]) Deville, comptes de Gaillon p. CI und CIII u. Comines, ed. Mlle. Dupont II, 585 Note. — [2]) Vgl. die Schrift von Ch. Lenormant, Rabelais et l'architecture de la renaiffance. Reftitution de l'abbaye de Thelème. Paris 1840. — [3]) Père Dan, tréfor des merveilles de Fontainebleau. Paris 1642.



Sarto, der aber seine glänzende Stellung verscherzte, weil er das Vertrauen des Königs missbrauchte.[1]) Für die Ausschmückung seines Schlosses zu Fontainebleau liess er Rosso von Florenz[2]) und Primaticcio[3]) kommen. Dieser, den er mit bedeutenden Summen nach Italien schickte, brachte nicht weniger als 125 antike Marmorwerke sowie die Abgüsse der Säule Trajans, des Laokoon, der Venus, der Ariadne und anderer berühmten Antiken mit, die sämmtlich in Bronze gegossen und in Fontainebleau aufgestellt wurden.[4]) Er liess auch das Pferd des Marc Aurel formen, dessen Gypsabguss lange im Hofe des Schlosses von Fontainebleau stand, wovon dieser den Namen »Hof des weissen Pferdes« erhielt. Unter Primaticcio war eine Anzahl italienischer Künstler in Fontainebleau beschäftigt, von denen nur Niccolò dell' Abbate genannt werden möge, der den Ballsaal und die Galerie Franz' I mit Wandgemälden schmückte.[5]) Von Rafael wusste der König sich mehrere vorzügliche Werke zu verschaffen, darunter den grossen h. Michael und die Madonna Franz' I,[6]) die, wie wir urkundlich wissen,[7]) i. J. 1518 als Geschenk des Herzogs von Urbino an den König abgesandt wurden. Von Tizian liess der König sich selbst malen, wahrscheinlich nach einer Medaille; es ist das prächtige Profilportrait, welches man im Louvre sieht. Am anschaulichsten schildert Benvenuto Cellini den Verkehr des Königs mit seinen Künstlern.[8]) Er giebt ihnen eigene Wohnungen und Werkstätten, nimmt durch wiederholte Besuche Augenschein vom Fortschritt ihrer Arbeiten, ermuntert sie durch Theilnahme und Lob und belohnt sie mit fürstlicher Freigebigkeit. So gab er Primaticcio die Abtei von S. Martin zu Troyes; auch Benvenuto hatte er eine Abtei zugedacht.

Es ist bezeichnend, dass unter dieser Schaar von Künstlern, denen sich noch andere anschlossen, kein Architekt genannt wird. Wir werden bei der Musterung der Bauten sehen, dass es wahrscheinlich meist französische Baumeister waren, welche die Schlösser des Königs aufführten.[9]) Dagegen fanden sich in Frankreich keine Künstler vor, denen man die innere Ausschmückung der Gebäude im Sinn der neuen Zeit mit Stukkaturen, Bildwerken und Gemälden hätte anvertrauen können. Wohl fanden wir schon in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts den ausgezeichneten Miniaturmaler Jean Foucquet, in dessen Bildern bereits Anklänge der Renaissance, architektonische Hintergründe mit antiken Gebäuden auftauchen; wohl sind im 16. Jahrhundert die beiden Clouet, Vater und Sohn, als Portraitmaler

---

[1]) Vasari, ed Le Monn. V. di A. del Sarto VIII, 270 ff. — [2]) Vasari, V. del Rosso IX, 76 ff. — [3]) Vasari, V. d. Primaticcio XIII, 3 ff. — [4]) Vasari, V. di Zucchero XII, 132. — [5]) Vasari, Vita di Primaticcio XIII, p. 6. — [6]) Villot, Notices des tableaux du Louvre, éc. d'Italie, Nr. 377. 382. — [7]) Gaye, Carteggio II, 146. — [8]) B. Cellini's Selbstbiographie in Goethe's Werken. — [9]) Schon Félibien, entretiens II, 55 ff. vindicirt den französischen Künstlern dieser Epoche ihr Verdienst.

am franzöſiſchen Hofe hoch geſchätzt und vielfach verwendet;[1]) auch lernen wir aus den Baurechnungen von Gaillon zahlreiche einheimiſche Maler kennen, die mit Ausſchmückung der Gemächer betraut werden: aber jene bedeutenderen Meiſter ſind offenbar nur in Arbeiten kleinen Maaſsſtabes und beſonders im Portrait bewandert, und dieſe letzterwähnten gehören ohne Zweifel einer mehr handwerklichen Praxis an, die ſich nicht über das Niveau blos dekorativer Architekturmalerei und des Vergoldens und Bemalens von plaſtiſchen Werken ganz im Sinne des Mittelalters erhob. So finden wir denn auch in Gaillon zu den Malereien höheren Ranges einen Italiener, den Andrea de Solario,[2]) verwendet, und für denſelben Theil der Ausſtattung mit Gemälden und Stuckaturen ſehen wir überall, namentlich im Schloſs Madrid und zu Fontainebleau, italieniſche Künſtler herbeigezogen. Erſt im Jahre 1541 wurde, wie es heiſst für den Neubau des Louvre, Serlio berufen, der dann zu St. Germain und längere Zeit zu Fontainebleau thätig war;[3]) aber Spuren ſeines Schaffens vermögen wir nicht nachzuweiſen.

Von der Bauluſt des Königs geben nach ſo vielen Zerſtörungen immer noch manche der prächtigſten Werke der franzöſiſchen Renaiſſance, mehr aber die Aufnahmen Du Cerceaus Kunde, der dem König das Zeugniſs ausſtellt:[4]) »le Roy François I eſtoit merveilleuſement addonné après les baſtimens«. Mit noch gröſserer Bewunderung ſpricht Brantôme[5]) von der Pracht ſeiner Bauten und ihrer reichen Ausſtattung, die um ſo gröſseren Eindruck macht, wenn man ſie mit der Dürftigkeit der Ausſtattung vergleicht, welche noch zu Karls VIII Zeiten bei den königlichen Schlöſſern nicht ungewöhnlich war.[6]) Fügen wir endlich hinzu, daſs im Jahr 1536 durch genueſiſche Fabrikanten der Grund zur Lyoner Seideninduſtrie gelegt wurde, und daſs zu gleicher Zeit die Buchdruckerkunſt auch in Frankreich einen Aufſchwung nahm, der wie in geiſtiger ſo auch in materieller Beziehung von groſser Bedeutung wurde, ſo haben wir in kurzen Andeutungen die künſtleriſchen Beſtrebungen dieſer regſamen Epoche berührt.

Wie nun die Fürſten es waren, von denen die Renaiſſance in Frankreich ausging, ſo haben ſie auch der Architektur dort das Gepräge ihres Wollens und ihres Geiſtes aufgedrückt. Denn nicht bloſs ſchritten ſie im Erfaſſen der neuen Ideen überhaupt ihrem Volke voraus: es muſsten auch

---

[1]) Vgl. das Werk des Grafen de Laborde, la renaiſſance des arts à la cour de France. Paris 1850. T. I und dazu die gediegene Recenſion Waagen's im Deutſchen Kunſtblatt 1851. Nr. 9 ff. — [2]) A. Deville, comptes des dépenſes de la conſtruction du château de Gaillon. Paris 1850. p. CXXXV. — [3]) Félibien a. a. O. II, 57. — [4]) Les plus excellents baſtimens de France. — [5]) Brantôme, Capit. Franç. art. François I. — [6]) Man vgl. bei Brantôme, ibid. art. La Roche du Maine die Billets, welche die Königin Anna wegen Inſtandſetzung des Schloſſes Chinon an den Kaſtellan desſelben richtet.



im Einzelnen, in Anlage und Ausführung der Bauten ihre Anschauungen und Lebensgewohnheiten bestimmend werden. Dies bedingt den eigenthümlichen Charakter der französischen Renaissance. In Italien ging die neue Kunst aus dem Volk hervor, wurde von grossen Meistern im begeisterten Studium der Antike aus freiem Impulse geschaffen und dem gesammten Leben der Nation zum idealen Ausdruck hingestellt. In Frankreich wurde sie durch den souverainen Willen der Fürsten eingeführt. Aber so viele italienische Künstler sie ins Land riefen, doch ist die Renaissance bis zur letzten Lebenszeit Franz' I ganz original französisch. Kein Werk vermöchten wir nachzuweisen, das man italienischen Architekten zuschreiben könnte, es sei denn dass die Italiener sich der französischen Weise bis zur Verleugnung der eigenen anbequemt hätten. Dergleichen mag allerdings bisweilen vorgekommen sein. Benvenuto erzählt wenigstens[1]) wie er das Modell zu einem Portal des Schlosses Fontainebleau gemacht, wobei er so wenig als möglich die Anlage des gegenwärtigen zu verändern dachte. »Es war, sagt er, nach ihrer französischen Manier, gross und doch zwergenmässig, seine Proportion wenig über ein Viereck und oben drüber ein halbes Rund, gedrückt nach Art eines Korbhenkels«. Ebenso finden wir bei Serlio, namentlich im VII Buche, eine Anzahl von Kaminen, Schornsteinen, Entwürfe zu Façaden mit hohen Dächern und Dachgeschossen, die, wie er selbst bemerkt, durch die Kreuzstäbe der Fenster, die Wendeltreppen, die Mansarden und die Form der Kamine sich der französischen Weise fügen.[2]) Jedenfalls war also die Einwirkung der nationalen Sitten, Anschauungen und Bedürfnisse so stark, dass selbst die hochmüthigsten italienischen Künstler sich ihnen fügen mussten, ohne sie irgend im Wesentlichen umgestalten zu können. Mit Ausnahme der innern Dekorationen, von denen wir schon gesprochen haben, und für die man vorzugsweise die Italiener berief, dürfen wir annehmen, dass die Bauten dieser ganzen Epoche von französischen Meistern entworfen und ausgeführt wurden. Auch fehlt es nicht an Beweisen, dass die französischen Architekten schon früh sich mit der neuen Bauweise vertraut gemacht hatten. In den Rechnungen von Schloss Gaillon[3]) kommt ein Meister Pierre Delorme vor, von dem es heisst, dass er verstehe »faire à l'entique et à la mode françoise«. Freilich waren diese tüchtigen Künstler noch ganz nach mittelalterlicher Weise bescheidene Werkmeister, die nicht wie die verwöhnten Italiener sich als hochgestellte Männer fühlten. Das beweist nicht bloss die Art, wie mit ihnen geschäftlich verkehrt wird, sondern

[1]) Benv. Cellini Buch III, C. 6. — [2]) Besonders Cap. 27, 29, 32 »delle finestre nei tetti al costume di Francia«. Cap. 33, 41, 71 »la quale (casa) per due conditioni sarà alla Francese: cioè per le finestre a croce et per la limaca publica fuor die mano; perciocche non tengono conto della scala più in vn luogo, che nell' altro, pur che montino ad alto alle loro commodità«. — [3]) Deville, a. a. O. p. CI und 405.

auch der Umstand, dass kein Geschichtschreiber ihre Namen aufbewahrt hat, und dass erst der neueren Forschung gelungen ist, sie aus vergilbten Akten der Archive zu ermitteln. Gleichwohl fehlt es unter den Zeitgenossen nicht an einem kräftigen Bewusstsein künstlerischer Tüchtigkeit, und Charles de Sainte Marthe [1]) sagt, in seinen Conseils aux poëtes, allerdings nicht ohne dichterische Uebertreibung:

»Qu'a l'Italie ou toute l'Allemaigne,
La Grèce, Escosse, Angleterre ou Espaigne
Plus que la France? Est-ce point de tous biens?
Est-ce qu'ils ont aux arts plus de moyens?
Tant s'en fauldra que leur veuillons ceder
Que nous dirons plus tost les excéder.«

Am besten aber zeugen für diese alten schlichten französischen Meister ihre Werke, die wir nun betrachten wollen.

§ 11.

Grundzüge der französischen Renaissance.

Wenn die italienische Renaissance sich die Aufgabe gestellt hatte, dem ganzen Leben nach allen seinen Beziehungen, privaten und öffentlichen, weltlichen und religiösen, einen künstlerisch verklärten Ausdruck zu schaffen, so kann man von der französischen Baukunst dieser Epoche [2]) nicht ein

[1]) Citirt von Viollet-le-Duc, Dict. de l'arch. fr. III, 186 Note. — [2]) Unsere Darstellung beruht fast überall auf eigener Anschauung, sowie auf folgenden Publikationen. Hauptwerk: J. Androuet du Cerceau, les plus excellents bastimens de France. Fol. Vol. I. Paris 1576. Vol. II, 1579. — J. Fr. Blondel, architecture françoise. 4 Vols. Fol. Paris 1752 ff. — Neuere Aufnahmen: A. Berty, la renaissance monumentale en France. Paris. 2 Vols. 4. — Cl. Sauvageot, choix de palais, châteaux, hôtels et maisons de France. 4 Vols. Fol. Paris. — E. Rouyer et D. Darcel, l'art architectural en France. Fol. Paris 1863, ff. — H. Destailleur, recueil d'etampes rélatives à l'ornementation des appartemens. Fol. Paris 1863 ff. — Verdier et Cattois, architecture civile et domestique. 2 Vols. Paris 1855 u. 1857. — Archives de la commission des monuments historiques. Fol. — Einiges in Gailhabaud. — Werthvolle Bemerkungen in Viollet-le-Duc, Entretiens sur l'architecture. T. I. Paris 1863. gr. 8 u. Kupferatlas in fol. — Ebenso in desselben Verf. Dictionnaire de l'architecture, namentlich in den Artikeln château, escalier, maison, manoir, palais etc. — Malerische Ansichten in Chapuy's Moyen âge monumental und dess. Verf. Moyen âge pittoresque, sowie in Du Sommerard, les arts du moyen âge; ferner in den Voyages dans l'ancienne France, par Taylor, Nodier etc. — Cotman et Turner, antiquités de la Normandie. — Baron de Wismes, églises et châteaux de la Vendée, du Maine et de l'Anjou. Fol. Paris. — Victor Petit, châteaux de la vallée de la Loire. Fol. Paris 1860. — G. Eyriès et P. Perret, les châteaux historiques de la France. Paris 1882 ff. Fol. — Ad. Michel, l'ancienne Auvergne et le Velay. Moulins 1843. — Neuerdings erscheint das Prachtwerk von Léon Palustre, la renaissance en France. Paris 1880 ff. Fol. Bis jetzt 10 Lieferungen. Gründliche historische Untersuchungen mit trefflichen malerischen Radirungen von E. Sadoux. — Dazu mein Aufsatz »Zur französischen Renaissance«. Nord und Süd 1882. — Werthvoll auch die alten Stiche von Israel Silvestre

Gleiches sagen. Sie dient fast ausschliesslich weltlichen Interessen, ist hauptsächlich zum glänzenden Schmuck des vornehmen Lebens geschaffen. Die Städte, das Bürgerthum und das Volk überhaupt, halten noch lange fest an den Traditionen der alten Kunst, und die neue Bauweise dringt bei ihnen erst zur Zeit Heinrichs II in merklicher Weise ein. Namentlich aber verharrt der ganze Kirchenbau bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts beim gothischen Stile, der zwar bald einige antike Details annimmt, aber nach Planform und Construction treu an der mittelalterlichen Ueberlieferung hält.

Anders steht es um den Schlossbau. Zwar geht auch dieser in der Grundgestalt von der feudalen Burg der gothischen Epoche aus, behält in Anlage und Eintheilung wie im gesammten Aufbau die mittelalterliche Form bei, aber doch in wesentlich neuem Sinn. Jene Form wird fortan eine Maske, die einen völlig veränderten Inhalt birgt. Schon seit dem Anfang des 15. Jahrhunderts hatte man die alten Schlösser unbehaglich gefunden. Die engen Höfe, die massigen Thürme, die geringen Lichtöffnungen, der ganze blos auf Vertheidigung berechnete Charakter wurde drückend und lästig in einer lebenslustigen Zeit, deren Sinn auf heiteren Genuss gerichtet war. Ohnedies waren die Befestigungen durch die Einführung des schweren Geschützes und durch das Uebergewicht der königlichen Macht unhaltbar geworden. Aber den Schein des Feudalschlosses wollte man doch aufrecht halten, da traditionelle Vorurtheile zu fest daran hafteten. Ausserdem hatten manche Lebensgewohnheiten, die ihren Ausdruck in den Schlössern gefunden, sich so in die neue Zeit vererbt, dass man sie nicht aufgeben mochte. Daher die vielen versteckten Gänge und Treppen, die hohen Dächer mit dem Wald von Kaminen, die Dachgeschosse mit giebelgeschmückten Fenstern, die selbständige Bedachung der einzelnen Gebäudetheile, vor Allem die gewaltigen runden Thürme und endlich die Wassergräben mit Wällen und Zugbrücken. In Chambord ist die mittelalterliche Tradition so vorherrschend, dass selbst der Donjon in den Plan des Baues aufgenommen wird. In der Gesammtanlage bleibt es bei der Anordnung, wie sie sich im Mittelalter herausgebildet hatte: jedes vollständige Schloss hat zwei Höfe, einen äusseren (basse cour), um welchen sich die Stallungen und Wirthschaftsgebäude gruppiren, und einen inneren (cour d'honneur), den die herrschaftlichen Wohnräume sammt den Dienstlokalen umgeben. Ein Wassergraben, sowie Mauern mit Thürmen umschliessen die ganze Anlage völlig wie in der feudalen Zeit. Ein anschauliches Beispiel bietet der unter Figur 13 beigefügte Grundriss des Schlosses von Bury. Ueber eine Zugbrücke A, die von zwei Thürmen eingeschlossen wird, gelangt man in den Haupthof F, den die Wohngebäude

und Matth. Merian. — Wichtige historische Untersuchungen giebt A. Berty, les grands architectes Français de la renaissance. 8. Paris 1860, sowie Graf de Laborde, la renaissance des arts à la cour de France. Tom. I. Paris 1850. 8. (p. 333—538.)

umgeben. In H ift eine lange Galerie, das Prachtftück der franzöfifchen Schlöffer diefer Epoche. Eine doppelte Freitreppe führt hinab in den herrfchaftlichen Garten E, der von einer Mauer mit Thürmen umfchloffen wird und bei G eine kleine Kapelle hat. Ein Gemüfegarten D mit Obftbäumen, Spalieren und einem Taubenhaufe in Form eines Thurmes K fchliefst fich daran. Vor diefem liegt der Wirthfchaftshof C mit feinem befonderen Eingang bei B, den ebenfalls in mittelalterlicher Weife eine Zugbrücke bildet.

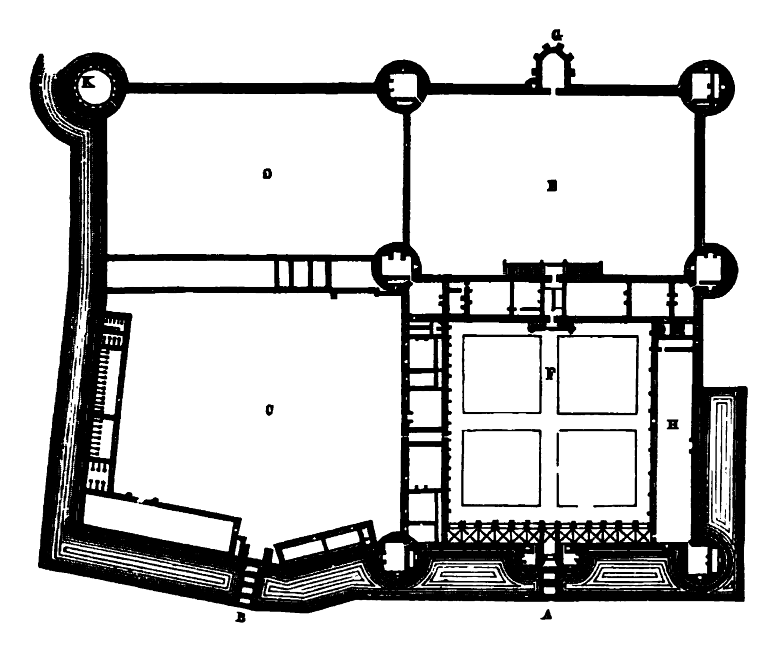


Fig. 13. Schlofs von Bury. (Du Cerceau und Viollet-le-Duc.)

Aber alle diefe Formen erhalten einen neuen Sinn. Die Thürme, ehemals nur zur Vertheidigung dienend, mit fpärlichen Oeffnungen, mit Zinnenkranz und Machicoulis, werden zu Wohnräumen, erhalten grofse Fenfter zum Ausfchauen in die Landfchaft. Ueberhaupt wo man früher fich nach innen zurückzog, legt man jetzt die Flucht der Wohnräume gern nach aufsen, um des Blickes in die umgebende Natur froh zu werden. Denn nicht blofs der vorbeiziehende Strom, Wald und Wiefe und ein Hügelzug locken zur Ausficht: auch die Kunft trägt zur Verfchönerung der Umgebung bei. Gartenanlagen, Blumenparterres, mit Terraffen, Pergolen und Springbrunnen gefchmückt, umgeben fortan den Herrenfitz, und ein ftattlicher Park macht den Uebergang zu Wald und Feld. Während früher das Schlofs fich finfter gegen aufsen abfperrte, öffnet es fich jetzt feftlich einladend.

So geſtaltet ſich nun auf mittelalterlicher Grundlage alles Einzelne in neuem Sinne. Der Eingang, früher aus einem groſsen Thorweg und einem Nebenpförtchen für Fuſsgänger beſtehend, wird jetzt zu einem prächtigen hohen Portal mit antiker Einfaſſung. Statt des Zinnenkranzes ſieht man wohl eine durchbrochene Galerie von mannigfaltiger Zeichnung, darunter einen Bogenfries mit Muſchelfüllungen, eine Reminiscenz romaniſcher Kranz-



Fig. 14. Vom Schloſs zu Blois. (Baldinger nach Phot.)

geſimſe. (Fig. 14.) Die Fenſter der Dachgeſchoſſe (Lucarnen) bewahren ihren gothiſchen Aufbau mit Pfeilern, Strebebögen und zierlicher Krönung, aber die Formen werden ſpielend in antikiſirende Elemente überſetzt. (Figur 14 und 15.) Von der geiſtreichen Mannigfaltigkeit, welche gerade in dieſen beliebten Bildungen herrſcht, geben die Abbildungen in § 21 (Blois), § 32 (Chenonceaux), § 33 (Bury), § 36 (Chantilly), § 38 (Azay-

le-rideau) weitere Anfchauung. Die Fenfter überhaupt behalten noch geraume Zeit die fteinernen Kreuzpfoften der gothifchen Epoche, und auch in ihrer Umrahmung macht fich das feine Kehlen- und Stabwerk

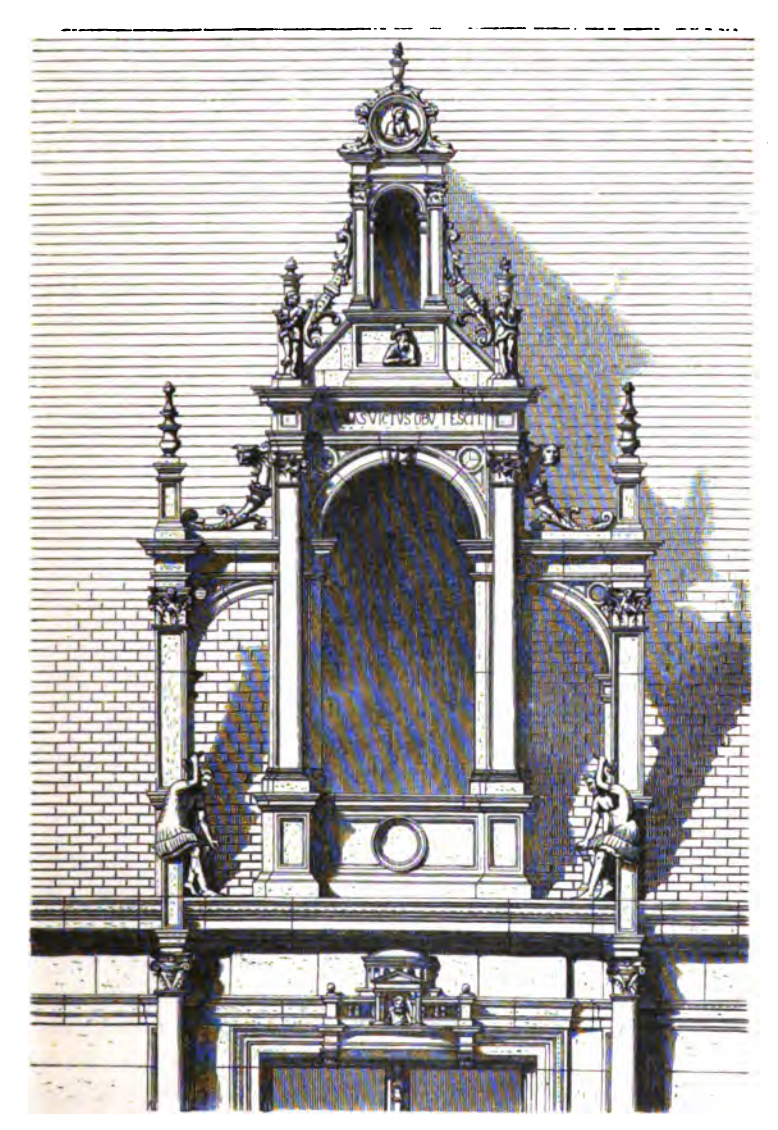


Fig. 15. Hôtel Ecoville zu Caen.

des Mittelalters geltend. In der Gefammtanlage ift man häufig gebunden durch die Unregelmäfsigkeit der älteren Theile, die man wie in Blois, St. Germain, Gaillon, Fontainebleau und vielen andern Orten benutzte.

Man fieht daraus, wie wenig diefe Zeit eine fymmetrifche Anlage als unerläfsliche Grundbedingung gelten liefs. Wo man aber frei verfügen konnte, ftrebte man möglichft nach regelmäfsiger Grundrifsbildung, die im Einzelnen jedoch nicht zu ftreng fymmetrifch gebunden war. Namentlich find es die Treppen, durch welche ein Element zwanglos malerifcher Anlage von hohem Reiz in diefe Bauten eingeführt wird. Man zieht diefelben nicht wie in Italien in die Dispofition des Innern hinein, fondern legt fie in mittelalterlicher Weife in runde oder polygone Thürme, die in den Ecken des Haupthofes, oder auch aus der Mitte einer Hoffaçade vorfpringen. Diefe Treppen find immer Wendelftiegen, bisweilen rampenartig ohne Stufen auffteigend wie in Amboife. Die damalige franzöfifche Sprache kennt noch nicht den Ausdruck »escalier«, gebraucht vielmehr immer das Wort »vis«. Die Hauptftiege wird oft zu einem grofsartigen Prachtftück der Conftruction und Ornamentik, wie zu Chambord, wo fie mit doppeltem Lauf durchgeführt ift, fo dafs die Auf- und Abfteigenden fich nicht zu begegnen brauchten. Auch dies ift eine Tradition des Mittelalters.[1]) Den oberen Abfchlufs bildet dann gewöhnlich ein Pavillon oder eine durchbrochene Laterne. In anderen Fällen, wie in Gaillon und Blois (vgl. die Fig. in § 21) befteht das Treppenhaus aus einem Syftem von Pfeilern und Bögen, in luftiger Durchbrechung von allen Seiten geöffnet.

Mit diefem Streben nach heiterer Pracht hängt die breitere Anlage der Höfe zufammen, die aufserdem manchmal im untern (Fig. 16), auch wohl in den oberen Gefchoffen Arkaden erhalten, in der Regel jedoch nur an einer oder zwei, faft nie an allen Seiten durchgeführt. Die einzelnen Flügel des Gebäudes haben ftets nur die Tiefe eines Zimmers, und die Räume liegen in einfacher Flucht neben einander. Dadurch wurde um fo mehr eine gröfsere Anzahl von Verbindungen und befonderen Treppen erfordert, und in der That zeichnen fich die Gebäude diefer Epoche durch ihre zahlreichen Treppenanlagen aus. Die Schlöffer Franz' I zerfallen meift wie Chambord, Madrid, La Muette und andre in eine mehr oder minder grofse Anzahl felbftändiger Logis, jedes aus einem Wohnzimmer, Schlafkabinet, Garderobe und Retraite beftehend, aufserdem mit eigenem Eingang und befonderer Treppe verfehen. Für die gemeinfame Gefelligkeit ift dann in jedem Stockwerk ein gröfserer Saal, oder auch mehrere Säle mit möglichft centraler Anlage beftimmt. Das Prachtftück der bedeutenderen Schlöffer ift die Galerie, ein Saal von fchmaler aber aufserordentlich langer Anlage, in den Verhältniffen den Sälen der altaffyrifchen Paläfte auffallend ähnlich, wohl eine Reminiscenz des grofsen Verfammlungs-

[1]) Vgl. die Notiz über eine folche Treppe im Klofter der Bernardiner zu Paris, bei Viollet-le-Duc, Dict. de l'arch. fr. V. 306.



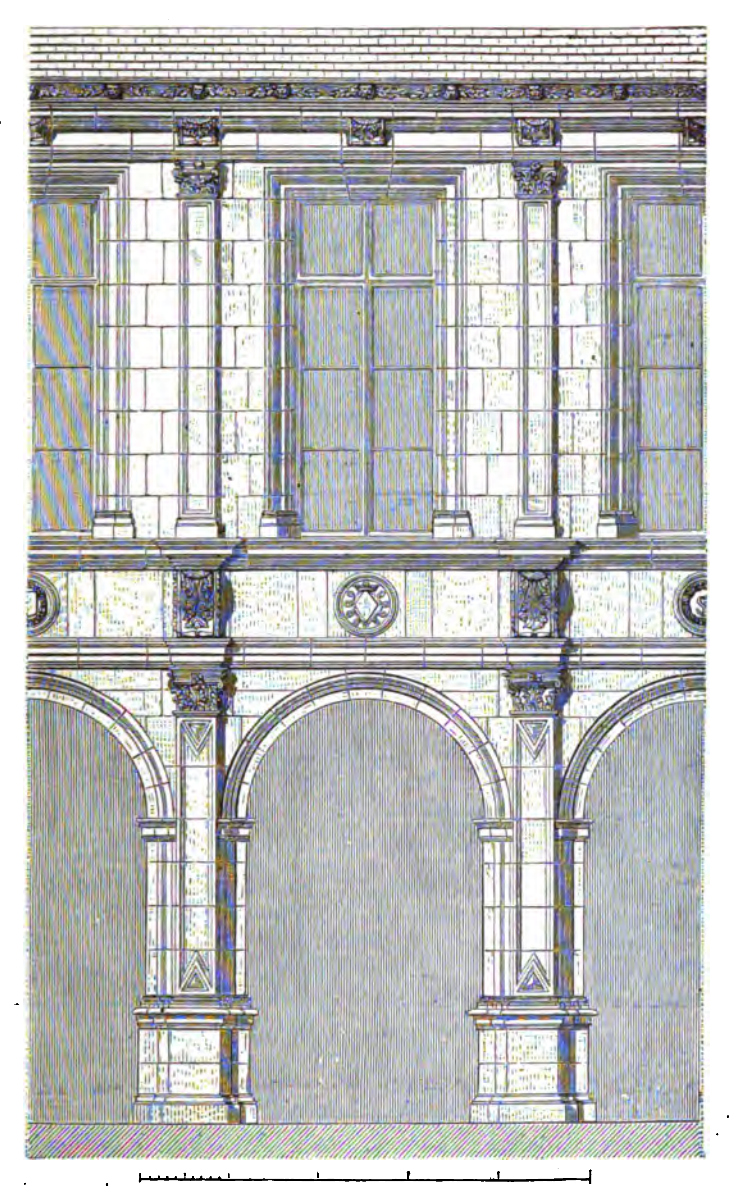


Fig. 16. Sens. Erzbischöfl. Palast. Hofarkade. (Sauvageot.)

saales mittelalterlicher Schlösser. Letztere indess waren stets mehrschiffig und machten schon dadurch, wie durch die vielen Wölbungen auf schlanken Säulen und die hohen, breiten mit Glasgemälden geschmückten Bogenfenster einen ganz andern Eindruck als diese Galerieen mit ihren in Gold

und Farben schimmernden Plafonds, ihren Gemälden und überreichen Stuckdekorationen. Die Bedeckung der Räume besteht meistens aus einem reichen hölzernen Kassettenwerk (Fig. 17); indess werden bald durch die italienischen Künstler für die Prachträume glänzende Stuckdecken eingeführt. Doch hat die französische Renaissance nicht die Abneigung der italienischen gegen das Kreuzgewölbe; vielmehr wendet sie dasselbe in Treppenhäusern, Sälen, Kapellen und wo es sonst erforderlich ist, gern an, und zwar mit mittelalterlich profilirten Rippen, Consolen, Schlusssteinen und selbst freischwebenden

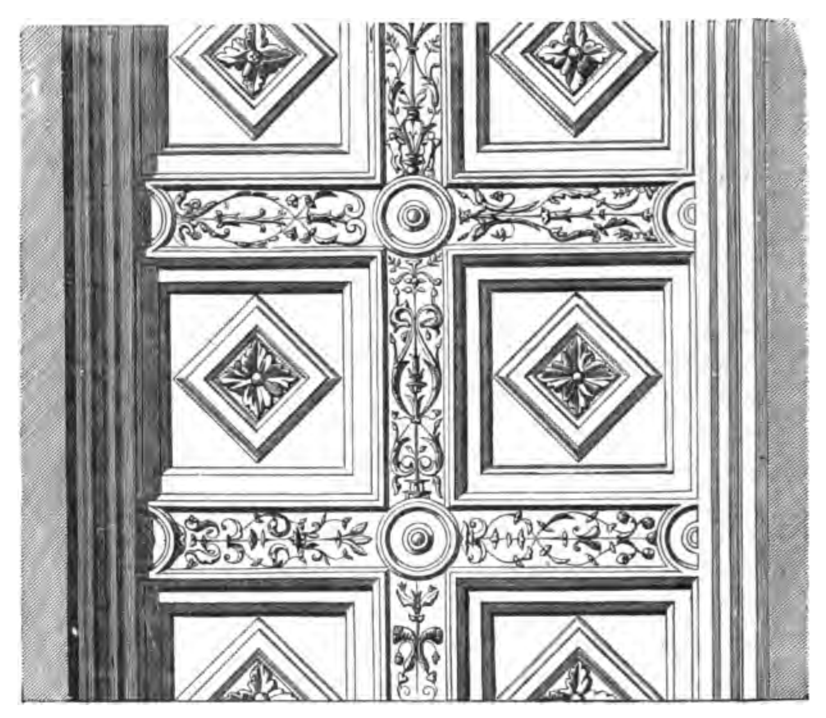


Fig. 17. Haus der Agnes Sorel. Decke im Obergeschoss.

Zapfen. Die Form des Bogens ist aber nicht mehr die gothische, sondern meist die eines gedrückten Bogens, nach Art eines Korbhenkels, wie sie schon die letzte gothische Epoche hervorgebracht hatte. (Fig. 18.) Der regelmässige Rundbogen bricht sich erst allmählich Bahn.

So ist also in der Gesammtanlage, den hohen Dächern mit ihren Fenstern und Kaminen, den Thürmen und den Wendeltreppen die ganze malerische Anlage des Mittelalters erhalten. Der Antike gehört nur die leichte Bekleidung mit gewissen Detailformen, die Einfassung von Fenstern und Portalen, die Eintheilung der Wandflächen mit Pilastern oder Halbsäulen, die

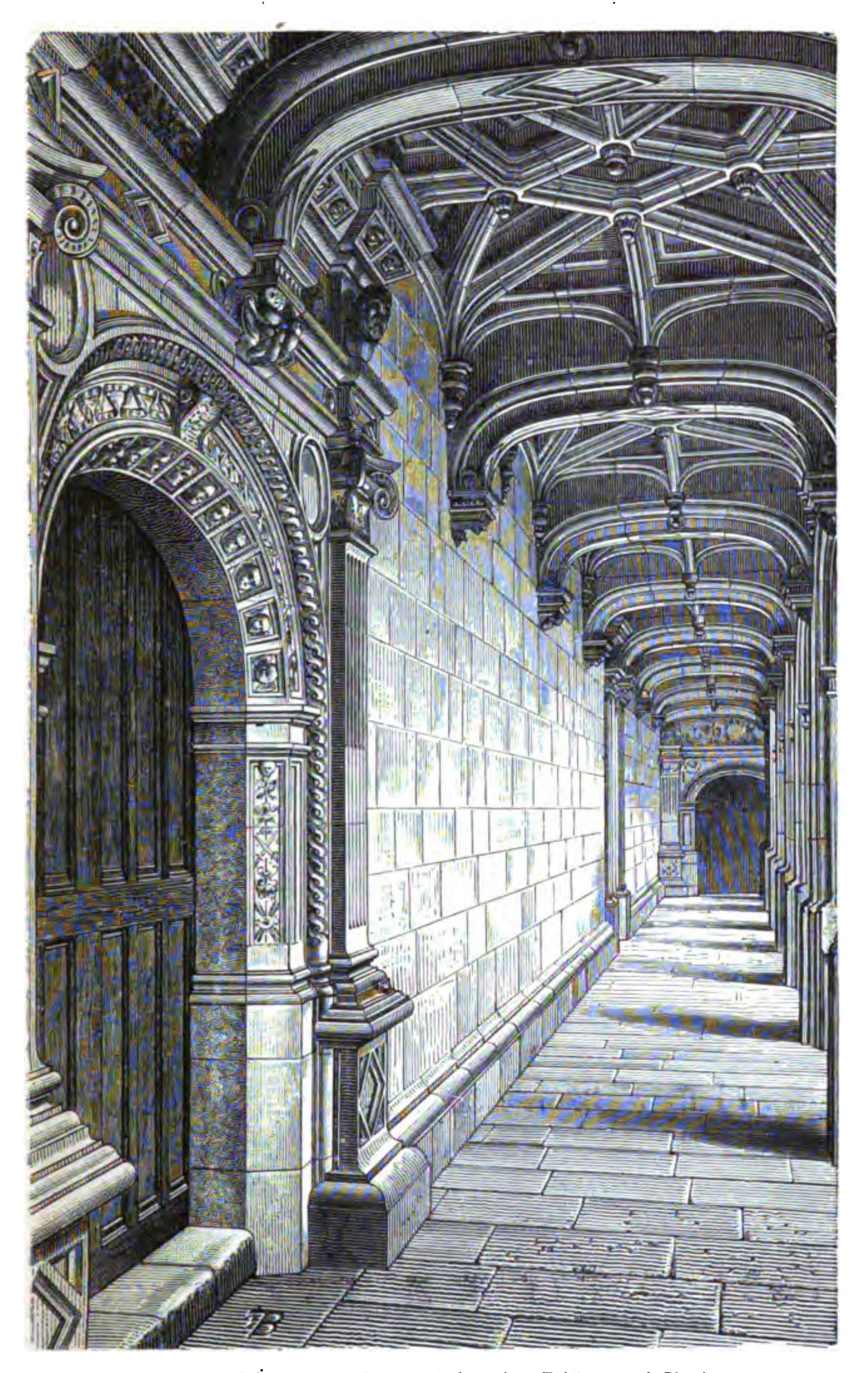


Fig. 18. Galerie im Schloſs La Rochefoucauld. (Baldinger nach Phot.)

Ausbildung der Gesimse und anderer Gliederungen mit den Elementen der antiken Architektur. Aber während in Italien man das Gesetzmäſsige dieser Formenwelt zu ermitteln und in klaren Verhältnissen zu fixiren suchte, gilt hier keine bestimmte Ordnung, und man wendet Pilaster des verschiedensten Maaſses, endlos gestreckte und zwerghaft verkümmerte, harmlos neben einander an. Die Pilaster sind in der Regel mit Rahmenwerk, in der Mitte und an den Enden mit den in Oberitalien beliebten Rautenmustern, häufig auch mit feinem Laub- und Arabeskenornament geschmückt. Ueberhaupt hat die spielende, verzierungslustige Frührenaissance Oberitaliens weit mehr Einfluſs aut die französische Architektur geübt als die ernstere, maaſsvollere Bauweise Toscanas. Das zeigt sich besonders in der verschwenderischen Fülle, mit welcher in den französischen Bauten der Epoche Ludwigs XII und Franz' I auch die übrigen Theile der Architektur, namentlich die Friese mit Ornamenten bedeckt werden. Dieselben sind oft von einer Feinheit der Zeichnung, einer Anmuth der Erfindung, einer Delicatesse der Ausführung, daſs sie dem Schönsten, was Venedig und Florenz in dekorativen Arbeiten hervorgebracht, ebenbürtig erscheinen. Ein Gegenstand der Vorliebe sind für die Architekten dieser glänzenden Zeit die zahlreichen Kapitäle der Pilaster und Halbsäulen, welche sie an ihren Façaden austheilen. Sie nehmen die freikorinthisirende Form des bekannten Kapitälschemas der italienischen Frührenaissance auf, das aus einer Akanthusblattreihe besteht, aus welcher Voluten, Delphine oder andere figürliche Bildungen hervorwachsen, um die Deckplatte zu stützen. Aber die französische Kunst ist dabei noch phantasievoller, noch mannichfaltiger in ihren Erfindungen, theils weil ihr der mittelalterliche Gedanke unendlicher Varietät desselben Grundmotives tiefer im Blute steckt, theils weil sie sich weniger an die Muster der Antike gebunden fühlt. Wir geben unter Figur 19 als Probe ein Kapitäl von Fontainebleau, mit welchem man das Kapitäl in § 50 vergleichen möge.

Das Innere dieser prächtigen Gebäude erhielt eine künstlerische Ausstattung, in welche ebenfalls das Mittelalter Anfangs noch stark hineinspielt. Gewölbe und Holzdecken strahlten in Gold und Azur,[1]) und es ist erstaunlich, z. B. aus den Rechnungen von Gaillon zu sehen, welch umfassende Verwendung namentlich vom Golde gemacht wurde.[2]) Ebenso wurden die Skulpturwerke, welche man nach italienischem Vorbild nunmehr in Marmor ausführte, reichlich vergoldet.[3]) Nicht minder leuchteten in den kleinen Fensterscheiben die Arbeiten der Glasmaler in Bildern, Wappen, Devisen

[1]) A. Deville, comptes des dépenses de la construction du château de Gaillon, p. CXXX: »paindre et dorer le demourant du plancher de la gallerie haulte, c'est assavoir les courbes, les ogives et les rencos d'or et d'azur. — [2]) Ebendaselbst p. CXLVI. — [3]) Ebend. p. CXXXV.

und Emblemen mannichfacher Art, und diefs finden wir nicht blofs in dem noch halb gothifchen Gaillon,[1]) fondern felbft noch in dem die neue Richtung entfchieden vertretenden Fontainebleau.[2]) Was fodann die Form der Decken betrifft, fo zeigen diefelben in Treppenhäufern, Veftibuls, Corridoren und Kapellen noch lange die gothifchen Rippengewölbe, oft mit prachtvoll fculpirten, gemalten und vergoldeten fchwebenden Schlufsfteinen, wie im Treppenhaufe des Schloffes Nantouillet,[3]) in der Kirche zu Tillières[4]) und in manchen andren Beifpielen (vgl. Fig. 18). Die Wohnräume, Zimmer, Säle und Galerien erhalten dagegen Holzdecken mit prächtigem Kaffettenwerk und eleganten Reliefs, wie man deren fehr fchöne in den Schlöffern

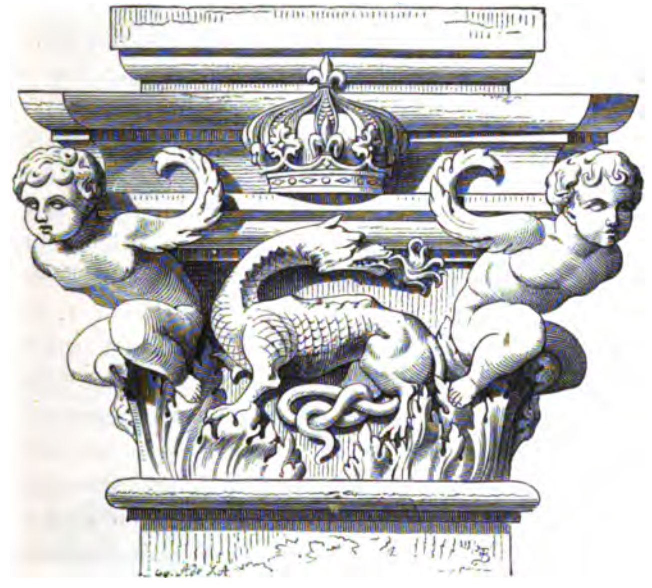


Fig. 19. Pilafter-Kapitäl von Fontainebleau. (Pfnor.)

von Chenonceau und Beauregard,[5]) vor Allem auch in Fontainebleau[6]) bewundert. Proben folcher Decken von ausgezeichneter Feinheit des Gefchmacks und der Ausführung geben wir in Fig. 17 und in § 49. Auch an den Portalen, Kapellengittern, endlich an den Täfelungen der Wände kommt die vom Mittelalter her trefflich gefchulte Holzfchnitzerei zur Anwendung, aber der Stil diefer Werke zeigt durchweg ftatt des Naturalismus

---

[1]) Ebend. p. CXXXVII. — [2]) Cte. de Laborde, la renaiffance des arts à la cour de France, p. 281. 377. — [3]) Sauvageot, choix de palais, châteaux etc. Vol. III. — [4]) Rouyer et Darcel, l'art architectural, Vol. II. — [5]) Ebend. Vol. I. eine Anzahl vorzüglicher Mufter. — [6]) Pfnor, Monogr. du palais de Fontainebleau, Vol. II.

der fpätgothifchen Zeit die edle harmonifche Kunftweife der Renaiffance. Endlich dringt von Italien aus auch die eingelegte Arbeit (Intarfia) ein, von welcher fich ebenfalls Beifpiele von unübertrefflicher Anmuth erhalten haben, wie im Schlofs Ancy-le-Franc,[1]) oder es finden fich prachtvolle Goldverzierungen in den fchönften Muftern wie Schlofs Anet deren befafs.[3])

An den Wänden herrfcht in der erften Epoche bis gegen Mitte des 16. Jahrhunderts die Holzfchnitzerei, daneben aber in ausgedehnter Anwendung die Dekoration mit aufgehängten Teppichen, wie fie das benachbarte Flandern, vorzüglich Arras in ausgezeichneten Arbeiten lieferte. Brantôme erzählt mit Begeifterung von den herrlichen Tapeten, welche die Schlöffer Franz I fchmückten.[2]) In Gaillon waren nicht weniger als zwanzig Tapeziere und Sticker mit der Ausftattung des Schloffes befchäftigt.[4]) Genua, Mailand, Florenz und Tours lieferten die Prachtftoffe, die grünen, blauen, carmoifinrothen Velours, die weifsen Damafte, grünen Taffetas, die mit Wappen, Namenszügen und Emblemen in Farben, Gold und Silber geftickt wurden. Die Wände nicht blofs, auch die Möbel, Seffel, Betten, Baldachine, Vorhänge zeigten durchweg folche koftbare Stoffe. Befondere Prachtftücke waren die Kamine, die man ganz im Sinne der Renaiffance aufbaute, mit Pilaftern oder Säulen eingefafst, die Friefe mit Arabesken, darüber ein Feld mit einem Gemälde, oder einem plaftifchen Werk, alles in Marmor ausgeführt (Fig. 20). Fügt man endlich hinzu, dafs die Fufsböden in Sälen, Kapellen, Galerien und felbft im herrfchaftlichen Hofe mit emaillirten Platten bedeckt waren, für welche man wohl florentinifche Meifter kommen liefs,[5]) dafs die Schmiede kunftvolle, prächtig vergoldete Gitter und andre Arbeiten lieferten, dafs die Firften der Dächer und die Spitzen der zahlreichen Thürme von ebenfalls vergoldeten Bleiverzierungen, bisweilen auch, namentlich in der Normandie,[6]) von glänzenden Fayence-Auffätzen ftrahlten, fo haben wir ein Bild von der alle Theile durchdringenden künftlerifchen Ausftattung diefer Bauten.

Es ift wahr: diefe fröhliche Zeit kennt noch kein ftrenges Gefetz der Compofition, noch keine klaffifche Durchbildung der Form. Aber fo wenig muftergiltig die Einzelheiten find, fo felbftändigen Werth hat diefe Architektur als treuer Spiegel der Sitten und Anfchauungen ihrer Zeit, als Ausdruck der Lebensgewohnheiten der Fürften und ihres Kreifes, deren Charakter wir oben gefchildert haben. Stilreinheit darf man hier nicht fuchen, ebenfowenig eine correcte Behandlung und Anwendung der Antike; aber eine originelle Anmuth, malerifchen Reiz, den Ausdruck heiteren Lebensgenuffes

[1]) Rouyer et Darcel, Vol. I. — [2]) Ebend. Vol. II. — [3]) Capit. Français, art. François I. — [4]) Deville, comptes p. CLVI fq. — [5]) Girolamo della Robbia für das Schlofs Madrid, Vafari, V. di Luca della Robbia III, p. 72. — [6]) Ein Beifpiel in Paluftre II, S. 313.



in naiver Verſchmelzung und pikanter Verarbeitung heterogener Formen wird man dieſen liebenswürdig zwangloſen Bauten in hohem Grade zugeſtehen.

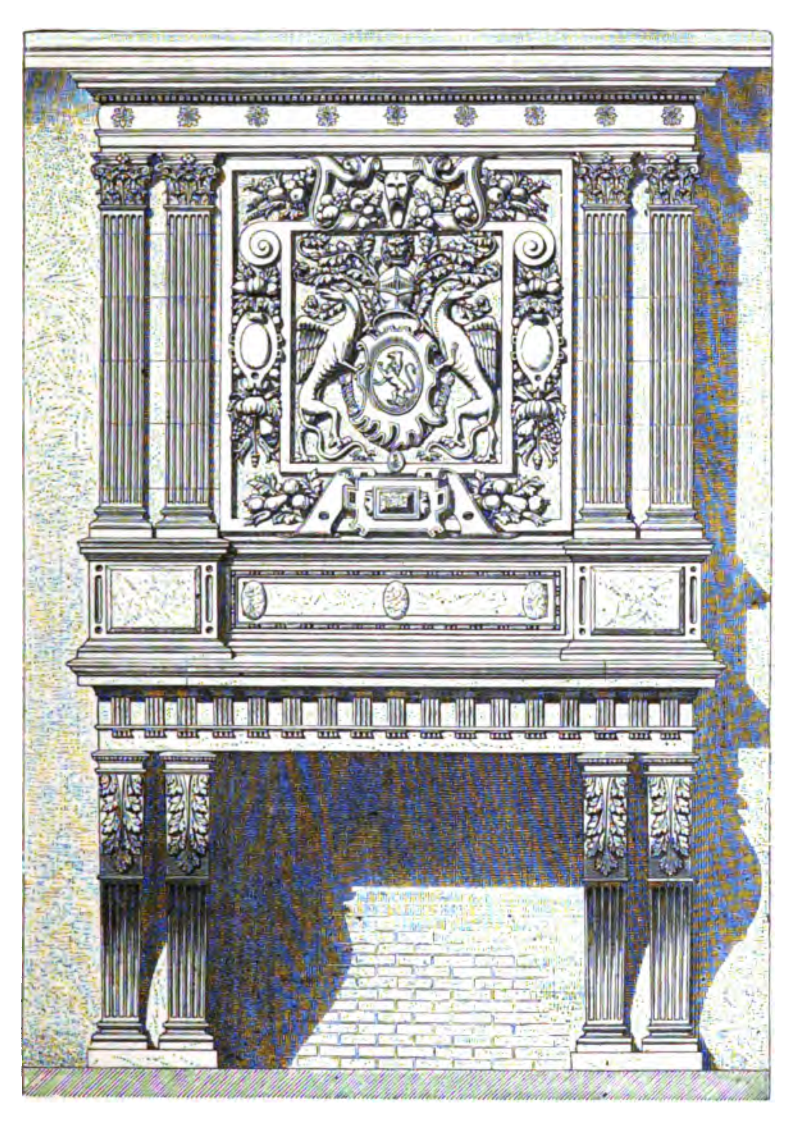
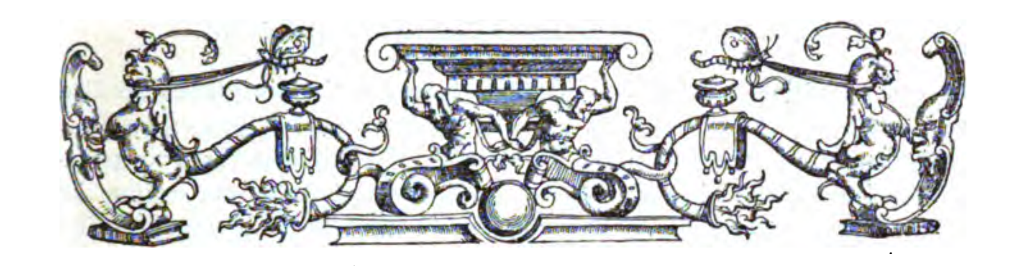


Fig. 20. Kamin aus dem Schloſs Du Pailly. (Sauvageot.)

Gegen Ende der Regierung Franz' I, alſo gegen Mitte des Jahrhunderts, beginnt die Antike einen ſtärkeren Einfluſs zu üben. Man ſtrebt nach gröſserer Regelmäſsigkeit der Anlage, wie ſie ſich z. B. im Schloſs von

Ancy-le-Franc (vgl. den Grundriſs in § 73) zu erkennen giebt. Die Reſte mittelalterlicher Ueberlieferung ſchwinden, die zahlreichen vorſpringenden Ausbauten, Eckthürme und Treppenthürme werden unterdrückt, die Treppen mehr in's Innere gezogen, aber immer noch einfach angelegt, nach Art derer in den florentiniſchen Paläſten, mit einfachem, durch ein ſteigendes Tonnengewölbe bedecktem Lauf, mit ziemlich ſteilen Stufen. Jene Treppe im Louvre, auf welcher man zur Gemäldegalerie aufſteigt, iſt ein bezeichnendes Beiſpiel. Beſonders werden aber die Details in antikem Sinn durchgebildet, die klaſſiſchen Säulenordnungen ſtrenger beobachtet, reiner nachgeahmt, übereinſtimmender gehandhabt (vgl. Fig. 20), die Wandflächen erhalten durch Säulen- und Pilaſterordnungen ſammt reichem Gebälk und Geſims und durch Niſchenwerk eine regelmäſsige Gliederung. Auch dafür bietet der Louvre in ſeinen Hoffaçaden das ſchönſte Beiſpiel. Aber trotz der antikiſirenden Phyſiognomie werden die ſteilen Dächer und die hohen Pavillons mit ihren gewaltigen Kaminen beibehalten, nur die Dachfenſter nicht mehr in gothiſirender Weiſe behandelt, ſondern mit einem ſtrengeren Pilaſterſyſtem eingerahmt und etwa durch antiken Giebel geſchloſſen. Ueberall das Streben nach gröſserer Einfachheit und Ruhe, aber mit der fröhlichen Ungebundenheit der früheren Epoche geht viel von dem naiven Reiz dieſer Bauweiſe verloren, und bei den Nachfolgern Heinrichs II ſchon ſchleicht ſich froſtige Nüchternheit ein. Zu gleicher Zeit aber kommen häſsliche, willkürliche, geradezu barocke Formen auf, ſchwulſtige Glieder, gebrochene Geſimſe, Säulenſchäfte mit horizontalen Ringen und willkürlichen Ornamenten, endlich Verkröpfungen aller Art, ſo daſs der Barockſtil hier faſt früher auftaucht als in Italien. Namentlich gilt dies von der Ausſtattung des Innern, bei welcher die Holztäfelungen und Teppiche der Wände, ſo wie die kunſtreichen holzgeſchnitzten Decken mehr und mehr von der aus Italien eingeführten Stuckarbeit, verbunden mit Malerei, freilich zumeiſt ſchon in übertriebenem Pomp und manierirten Formen zurückgedrängt werden. Im Ganzen aber, beſonders am Aeuſseren, bleibt immer noch eine gewiſſe Tüchtigkeit, Kraft und Gröſse, vertreten durch bedeutende Meiſter wie Lescot, Bullant, De l'Orme, und die franzöſiſche Architektur bewahrt bis in die erſten Decennien des 17. Jahrhunderts ein unverkennbares Gepräge von Originalität.





II. KAPITEL.

DER UEBERGANGSSTIL UNTER KARL VIII UND LUDWIG XII.



§ 12.

Nachblühen der kirchlichen Gothik.

ES ward ſchon bemerkt, daſs die Volkskreiſe, die Gemeinden und der Klerus bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts der Renaiſſance Widerpart halten. Sie beharren bei den Traditionen des Mittelalters und laſſen ihre Kirchen, Rath- und Wohnhäuſer in gothiſchem Stil aufführen. Der Kirchenbau zunächſt behält in Grundriſsanlage und Conſtruction das alte Syſtem bei, und nur in dem übermüthigen Dekorationstrieb des Flamboyantſtiles verräth es ſich, daſs die erwachte Weltluſt, der profane Sinn der realiſtiſch gewordenen Zeit ſeinen ſtarken Antheil auch am kirchlichen Leben fordert. Um einen Begriff von der Ueppigkeit zu geben, mit welcher dieſer Nachſommer der Gothik in Frankreich auftritt, genügt es, auf die Reihenfolge der in Kugler's Geſchichte der Baukunſt an betreffendem Ort[1]) aufgezählten Monumente hinzuweiſen. Werke wie St. Maclou zu Rouen, und die Façade der dortigen Kathedrale (1485—1507), wie die Pariſer Kirchen[2]) St. Germain l'Auxerrois, St. Séverin, St. Gervais, St. Médard, St. Merry, letztere erſt ſeit 1520 erbaut, endlich der Thurm von St. Jacques de la Boucherie (1508—1522), ferner die ſeit 1506 ausgeführte überſchwänglich reiche Façade der Kathedrale von Troyes und die übrigen in demſelben Jahrhundert erbauten Kirchen dieſer alterthümlichen Stadt,[3]) vor allem aber das Prachtſtück der Notre Dame zu Brou[4]) (1506—1536)

[1]) Bd. III, S. 90—114. — [2]) M. F. de Guilhermy, descript. archéol. des monum. de Paris. 2. édit. 8. Paris 1856, p. 140, 154, 178, 184, 171, 224. — [3]) A. Aufauvre, Troyes et ſes environs. 8. Troyes et Paris 1860. — [4]) Dupasquier, Monogr. de Notre Dame de Brou. Fol. Paris. Vgl. dazu meinen Aufſatz in Weſtermann's Monatsheften. 1883.

geben nebst vielen andern Kirchenbauten dieser Epoche ein glänzendes Bild von der Nachblüthe der Gothik.

In dieser spätmittelalterlichen Form erschöpfte sich zunächst jener phantastische dekorative Trieb, der diesem Jahrhundert überall, am meisten im Norden eigenthümlich war. Man hat die Werke dieses Flamboyantstiles bisher in der Regel schlechthin als »Verfallkunst«, als »gothischen Zopf« wegwerfend behandelt. Mit Unrecht fürwahr, wenn man die Fülle schöpferischer Kraft, das Ueberströmen genialer Erfindungen ins Auge faßt, die sich darin ankündigen. Gewiſs dürfen diese Arbeiten nicht mit dem Maaſsstabe des streng constructiven frühgothischen Stiles des 13. Jahrhunderts gemessen werden. In der Construction sind sie ungleich lockerer als jene, und vor allem hat ihre Ornamentik sich im kecken Uebermuth von der constructiven Grundlage losgesagt und führt, unbeirrt von jener, auf eigene Faust ihre bunten Verschlingungen wie ein loses Spiel darüber hin. Aber welch unversiegliche Lust am mannigfaltigsten Ausdruck dekorativen Lebens, welch unabsehbare Reihe von Variationen über dasselbe Thema, und mit welcher Virtuosität des Meiſsels vorgetragen, ja jedem Material abgetrotzt und abgeschmeichelt! Ohne Zweifel ist diese Virtuosität wie jede andere nicht das Höchste in der Kunst; aber es steckt in ihr ein gutes Stück Steinmetzenpoesie, und der phantastische Sinn des Jahrhunderts fand in ihr seinen glänzendsten Ausdruck. Vor Allem wird das Eine klar: dieser dekorationslustigen Schule kam es zunächst darauf an, in der Ornamentik Alles zu übertreffen. Es lieſs sich erwarten, daſs, nur erst mit den Formen der Renaissance bekannt, sie keinen Augenblick Bedenken tragen werde, auch dieses Ausdrucksmittel dem schon vorhandenen Vorrath von Zierformen einzuverleiben. Wir werden sehen, daſs es so kam.

§ 13.

SPÄTGOTHISCHER PROFANBAU.

WICHTIGER aber für uns sind die Privathäuser dieser Epoche, weil in ihnen, bei völligem Festhalten an gothischen Formen, an gewissen mittelalterlichen Eigenheiten des Grundrisses, die Lebensfreude der Zeit in der stattlicheren Anlage und der reicheren Ausführung charakteristisch zur Erscheinung kommt. Eins der schönsten Beispiele ist das wohlerhaltene Haus des Jacques Coeur zu Bourges[1]) (1443—1453). Die Mitte haltend zwischen einem feudalen Schloſs und einer Stadtwohnung, lehnt es sich an die Stadtmauer mit ihren Thürmen, die es in seinen Grundplan hineinzieht. Ein unregelmäſsiger Hof trennt die Wohnräume von der Straſse.

[1]) Aufnahmen bei Gailhabaud, Denkm. der Baukunst, Bd. III. Vgl. die treffenden Bemerkungen in Viollet-le-Duc's Dictionn. de l'archit. unter dem Artikel »maison«. T. VI, p. 277 ff.



Drei in den Hof vortretende Treppenthürme gewähren den einzelnen Theilen bequemen Zugang und unterftützen die reichliche Anlage von Degagements, auf die man fchon im mittelalterlichen Burgenbau grofse Stücke hielt. Ueber dem breiten Thorweg mit feinem fchmalen Seiteneingang für Fufsgänger liegt die Kapelle, die ihren eigenen Treppenzugang hat. Zu beiden Seiten fchliefsen fich weite Hallen an, gegen den Hof durch Arkaden geöffnet, für den äufseren Verkehr des Haufes beftimmt.

Das vollftändige Bild einer vornehmen Stadtwohnung diefer Zeit gewährt das Hôtel de Cluny in Paris, erbaut feit 1485.[1]) Auch hier trennt ein Hof, von zinnengekrönter Mauer eingefchloffen, die Wohngebäude von der Strafse: eine Anordnung, welche bis in die neuefte Zeit bei vornehmen Stadtwohnungen in Frankreich geltend geblieben ift. Auch hier das grofse Portal von einem kleinen Eingang für Fufsgänger begleitet, gleich daneben zur Linken die Wohnung des Pförtners, die durch eine eigene Wendeltreppe und durch einen Arkadengang mit der Wohnung in Verbindung fteht. Auch hier mehrere Wendeltreppen, welche den Aufgang zu den verfchiedenen Räumen und die Verbindung mit dem Garten vermitteln.

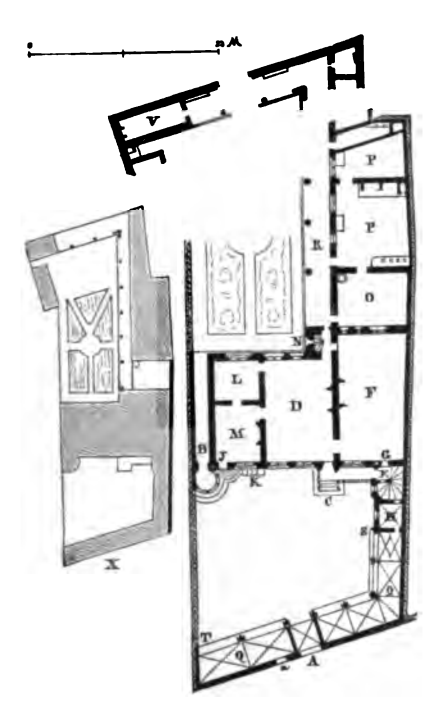


Fig. 21. Hôtel de la Trémouille. Erdgefchofs. (Viollet-le-Duc.)

Um diefelbe Zeit, gegen 1490, wurde in Paris das Hôtel de la Trémouille[2]) erbaut (Fig. 21), welches in den vierziger Jahren abgeriffen worden ift. Von glänzend reicher Ausftattung, hat es wieder den doppelten Eingang A in einen unregelmäfsigen Hof, der die Wohnräume von der Strafse trennt, und auf zwei Seiten von offenen Arkaden umgeben wird. Mehrere Treppen, hier jedoch nicht mehr in den Hof vorfpringend, die Hauptftiege mit einer Freitreppe und Rampe verbunden, bewirken die Verbindung mit dem Obergefchofs. Ueber dem Durchgang B, der vom Hofe in den Garten führt, tritt auf fchlanken Säulen eine Hauskapelle vor, eine im Mittelalter beliebte Anordnung, die uns noch mehrfach begegnen

[1]) Vgl. V.-le-Duc, Dictionn. T. VI, p. 286 ff. — [2]) Aufnahme in Verdier et Cattois, architecture civile et domeftique, T. II, p. 19 ff. Vgl. V.-le-Duc, Dict. T. VI, p. 282 ff.

wird. Ein kleinerer Hof O mit einem Brunnen, durch Arkaden mit dem Garten zufammenhängend, trennt die Wohnräume von der Küche und ihrem Zubehör. Ein zweiter Ausgang, durch die Pförtnerwohnung bewacht, führt vom Garten aus in eine Seitenftrafse.

In demfelben Stil find nun auch gegen Ende des 15. und zu Anfang des 16. Jahrhunderts mehrere adlige Landfitze aufgeführt worden, die deutlich das Streben nach glänzender Ausftattung verrathen, obwohl fich dasfelbe noch gänzlich in gothifchen Formen ausfpricht. Solcher Art ift das Schlofs Meillant im Departement du Cher,[1]) erbaut um 1500 durch den Kardinal Amboife, dem wir fpäter noch als hochherzigem Förderer der Kunft begegnen werden. Er errichtete dasfelbe für feinen Neffen Karl von Amboife, Herrn von Chaumont, während diefer als Gouverneur von Mailand abwefend war. Der Bau zeigt die unregelmäfsige Anlage und die Einrichtung einer mittelalterlichen Burg. Er befteht nur aus einem langgeftreckten in ftumpfem Winkel gebrochenen Flügel. Nach aufsen ift derfelbe mit zahlreichen Thürmen von unregelmäfsiger Form flankirt und an den beiden Enden erheben fich viereckige Thürme mit Machicoulis und hohen Dächern. Der weftliche giebt durch feine bedeutende Mauermaffe fich als der alte Donjon zu erkennen.

Während dies Alles ganz in mittelalterlicher Weife nur den Zwecken der Befeftigung dient, fpricht fich der wohnliche, der modernen Zeit eigne Charakter an der innern Seite nach dem ehemaligen Hofe durch die grofsen Fenfter mit Kreuzftäben, die reich durchbrochenen Galerien, die fammt den Fenfterbrüftungen Fifchblafenmufter zeigen, und die hohen reichbekrönten Dachfenfter mit ihren Giebeln aus. Die Aufgänge zu den Wohnzimmern find in drei polygonen Treppenthürmen angebracht, und aufserdem ift an der weftlichen Ecke erkerartig ein achteckiger kleiner Thurm ausgebaut. Das Prachtftück der ganzen Anlage ift die Haupttreppe, deren Ecken mit kräftig gewundenen Säulen eingefafst und deren Flächen von unten bis oben mit Maafswerkmuftern und den Devifen des Befitzers bedeckt find. Ueber dem niedrigen Portal find Wappenhalter mit dem Schild und den Devifen Karls von Amboife unter drei etwas wunderlichen Baldachinen angeordnet. Der Thurm endet mit einer Terraffe, die von einer durchbrochenen Fifchblafenbaluftrade eingefafst wird. Von hier fteigt eine mit Krabben befetzte Laterne als Krönung des kräftigen Ganzen auf. Unter der Baluftrade zieht fich ein gothifches Kranzgefims hin, das aufserdem noch mit einem Rundbogenfries und Mufchelnifchen bereichert ift. Letztere find der einzige Anklang an Renaiffanceformen, der fich im ganzen Schloffe findet. Er kommt aber noch einmal an dem kleinen, übrigens als

[1]) Aufn. in Gailhabaud, Denkm. der Baukunft Bd. III.



gothischer Spitzpfeiler behandelten Brunnen vor, der im Hofe sich befindet. Eine kleine gothische Kapelle, ebenfalls getrennt vom Schlosse, vervollständigt die Anlage.

Ein anderes Werk dieser Zeit ist das Schloss Chaumont[1]) (Fig. 22). In prächtiger Lage hoch über der Loire, bewahrt es noch ganz sein mittelalterliches Gepräge und die Embleme, welche auch Meillant zeigt, auf dessen Besitzer, Karl von Amboise, zum grossen Theil auch dieser Bau zurückzuführen ist. Er besteht aus zwei Flügeln, die sich in unregelmässiger

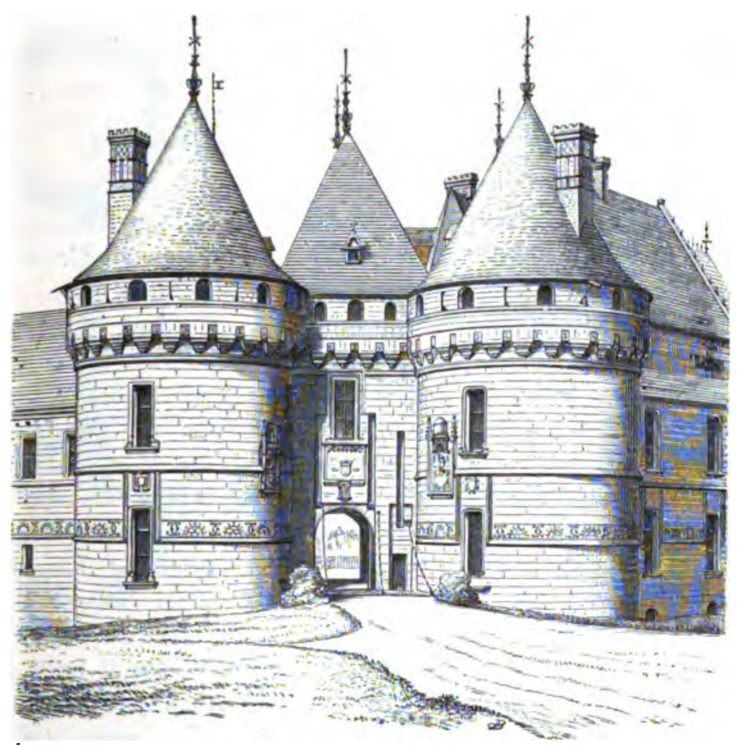


Fig. 22. Schloss Chaumont. (Baldinger nach Phot.)

Form um den Hof gruppiren und an beiden Enden durch mächtige runde Thürme mit Machicoulis und hohen Dächern flankirt werden. Der Eingang, durch einen rundbogigen Thorweg gebildet, liegt in einem hohen Pavillon, der durch zwei gewaltige runde Thürme mit Machicoulis und steilen Dächern eingefasst wird. Der Hof öffnet sich zwischen den beiden Flügeln des Baues als freie Terrasse mit köstlicher Aussicht über die Loire.

---

[1]) Vgl. die historischen Notizen in L. de la Saussaye, Blois et ses environs. 2. édit. Blois et Paris 1860. p. 289 ff.



Das Innere zeigt in feinen Sälen, Zimmern und der grofsen Galerie eine prächtige Ausftattung im Stil der Renaiffance, fo dafs man hier in vollem Maafse den wohnlichen Eindruck der Schlöffer jener Zeit empfängt. Sehenswerth find befonders mehrere Tapeten des 15. Jahrhunderts, welche zur urfprünglichen Ausftattung des Schloffes gehörten. Auch die grofse kreuzförmig erbaute Kapelle, im reichen Flamboyantftil und mit Glasgemälden gefchmückt, verdient Beachtung. Die Formen des ganzen Baues zeigen noch den gothifchen Stil.

Aehnlicher Art ift das Schlofs von Fougères,[1]) erbaut durch Pierre de Refuge, Schatzmeifter Ludwigs XI. Auch hier ift der Eingang durch zwei Thürme flankirt, und an den Ecken des Gebäudes treten mächtige runde Thürme und ein donjonartiger viereckiger Thurm hervor. Der Hof ift mit Arkaden eingefchloffen und die Hauptftiege liegt wie gewöhnlich in einem reichgefchmückten polygonen Treppenhaus.

Auch das fchöne Schlofs Martainville,[2]) im Departement der unteren Seine gelegen, zeigt in verwandter Weife noch völlige Abhängigkeit von mittelalterlicher Formenwelt, aber in der Anordnung des Grundplans den modernen Gedanken behaglich freier Wohnlichkeit (Fig. 23.) In einem ausgedehnten von Wirthfchaftsgebäuden auf zwei Seiten eingefafsten, von Mauern mit kleinen runden Eckthürmen umfchloffenen Hofe erhebt fich der Hauptbau in Geftalt eines Rechtecks von 70 Fufs Breite bei 48 Fufs Tiefe. Auf den vier Ecken fpringen Rundthürme vor, im Innern polygone Zimmer enthaltend, die als Kabinette mit den Haupträumen in Verbindung ftehen. Der Eingang liegt bei A in der Mitte der Façade unter dem erkerartig ausgebauten Chor der im obern Gefchofs angebrachten Kapelle: eine in Frankreich fich oft wiederholende Anordnung. Ein mit Kreuzgewölben bedeckter Gang trennt den grofsen Saal H von den beiden auf der anderen Seite liegenden Zimmern D, G. Am Ende des Korridors ift in einem polygonen Treppenhaus die Wendelftiege B angeordnet, die zu den beiden oberen Stockwerken führt. Im Hauptgefchofs ift ein Theil des Korridors durch eine Querwand als Kapelle abgegrenzt, und auf jeder Seite des Ganges find zwei mit einander verbundene Zimmer angebracht. Das Aeufsere zeigt fich als charaktervoller Backfteinbau, in den oberen Stockwerken mit Rautenfeldern und Lilienornamenten in dunkleren Steinen gefchmückt. Doch find die reichen gothifchen Giebelkrönungen der Dachfenfter in Hauftein ausgeführt. Dies Alles und die lebendige Gefammtgliederung, die vier Eckthürme mit ihren Kegeldächern, der hohe, mit Glockenftuhl gekrönte Treppenthurm und der zierliche Chor der Kapelle verleihen dem Bau ein hochmalerifches Gepräge.

[1]) L. de la Sauffaye, a. a. O. p. 316 ff. — [2]) Sauvageot, choix de palais, châteaux etc. Vol. IV.

Hierher gehört endlich noch eine Reihe stattlicher Rathhäuser, namentlich in den nordöstlichen Provinzen, welche an den prachtvollen Stadthäusern des benachbarten Flandern direkte Vorbilder fanden. Sie bestehen meist aus einer Bogenhalle im Erdgeschoss, über welcher die oberen Stockwerke, manchmal durch einen gewaltigen Beffroi gekrönt, in reichem Schmuck spätgothischer Zeit sich erheben. Ausser den bei Kugler[1]) schon verzeichneten Rathhäusern von St. Quentin, Noyon und Saumur nennen wir die Hôtels de ville zu Douay, Dreux und das besonders anziehende

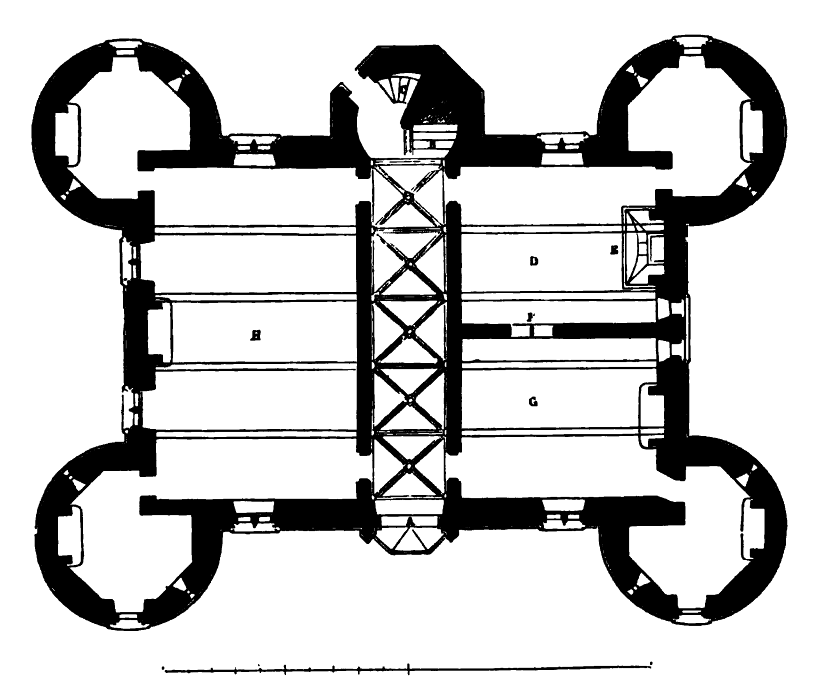


Fig. 23. Schloss Martainville. Erdgeschoss. (Sauvageot.)

zu Compiegne,[2]) welches zwar keine Bogenhalle besitzt, aber durch baldachingekrönte Nischen für Statuen, durch eine grosse Flachbogennische mit dem Reiterbild Ludwigs XII und besonders durch den mächtigen Beffroi, der sich über der Mitte der Façade erhebt, ausgezeichnet ist. Das Gebäude wurde 1499 begonnen und ist gleichwohl noch vollständig im gothischen Stil durchgeführt, abermals ein Beweis wie fest und wie lange die bürgerlichen Kreise damals im Gegensatz zum Hofe an der einheimischen Ueberlieferung festhielten.

[1]) Gesch. d. Baukunst, Bd. III, S. 113 fg. — [2]) Aufn. in Verdier et Cattois, arch. civ. et dom. T. I, p. 172 ff.

§ 14.

Das Schloss zu Amboise.

Als Karl VIII von Italien heimkehrte, brannte er vor Eifer, ähnliche Herrlichkeiten ausführen zu laffen, wie er fie dort in den prächtigen Schlöffern und Villen gefehen hatte. Vom Kardinal Giuliano della Rovere, dem fpäteren Papft Julius II, erhielt er das reich verzierte Modell zu einem Palaft gefchenkt, welches Giuliano da S. Gallo für diefen gearbeitet hatte. Der Künftler mufste es ihm felbft nach Lyon bringen, wo der König ihn mit Freuden begrüfste und reichlich befchenkte.[1]) Vor Allem liefs aber der König Künftler von Neapel kommen für die Arbeiten, mit welchen er das Schlofs zu Amboife (1498) zu verfchönern gedachte. Er unternahm dort nach dem Zeugnifs Comines[2]) fo grofsartige Bauten »wie fie feit hundert Jahren kein König ausgeführt hatte« und zwar fowohl am Schlofs wie in der Stadt. Mit welchem Eifer der König diefe Angelegenheit betrieb, bezeugt die Quittung eines Nicolas Fagot, welcher bekennt 398 Livres 5 Sols Tourn. erhalten zu haben für den Transport mehrerer Tapeten, Bücher, Gemälde, Marmore und Porphyrfteine und anderer Gegenftände, fowie für den Unterhalt von 22 Werkleuten, die der König für feine Arbeiten von Neapel nach Amboife hatte kommen laffen.[3])

Das Schlofs von Amboife (Fig. 24)[4]) ift noch immer ein anfehnlicher Bau, der fich mit feinen mächtigen Thürmen und feiner hochgelegenen Terraffe dominirend an dem hohen Ufer der Loire erhebt. Von den Bauten Karls VIII rühren nach Comines Zeugnifs die beiden gewaltigen Thürme C, D, von beinahe 40 Fufs Durchmeffer, in denen man auf einer 20 Fufs breiten Rampenftiege bis auf die Höhe der Terraffe und des eben fo hoch gelegenen Schlofshofes zu Pferde gelangen konnte. Den innern Hof A umziehen auf zwei Seiten Arkaden, die bei der unregelmäfsigen Anlage in einem fpitzen Winkel zufammentreffen. Zahlreiche Wendeltreppen fpringen nach innen vor und bewirken die Verbindung in diefen älteren Theilen des Baues. Ein Saal von beträchtlicher Gröfse bildet noch heute den wichtigften Theil der inneren Räumlichkeiten. Nach aufsen flankiren mehrere

[1]) Vafari, Vita di Giuliano da San Gallo, ed. Le Monn. T. VII, p. 219. — [2]) Comines, l. VIII, cap. 18: »lequel (Charles VIII) eftoit en fon chafteau d'Amboife, où il avoit entreprins le plus grant edifice que commencea, cent ans a, Roy, tant au chafteau que à la ville, et fe peut veoir par les tours, par où l'on monte à cheval, et par ce qu'il avoit entreprins à la ville . . . . . . et avoit amené de Naples plufieurs ouvriers excellens en plufieurs ouvraiges, comme Tailleurs et Painctres.« — [3]) Fontanieu, portef. 149: »vingt deux hommes de meftiers, lequels par fomme icelluy Seigneur a fait venir du dit Napples pour ouvrer de leur meftier à fon devis et plaifir.« cf. Comines, ed. Mlle. Dupont, Paris 1843. T. II, p. 585 Note. — [4]) Aufn. bei Du Cerceau, T. II. Hiftor. Notizen in L. de la Sauffaye, Blois et fes environs, p. 202 ff. Vgl. die fchöne Darftellung in den Châteaux hiftoriques I, 65 ff.

runde Thürme die Ecken des Schloffes. Eine kleine kreuzförmige Kapelle B mit polygonem Chorfchlufs, noch völlig gothifch angelegt und ausgeführt, tritt ebenfalls aus der Umfaffungsmauer vor. Sie fcheint derfelben Zeit anzugehören, ift aber unter der Reftauration durch den Herzog von Orleans wieder hergeftellt worden.

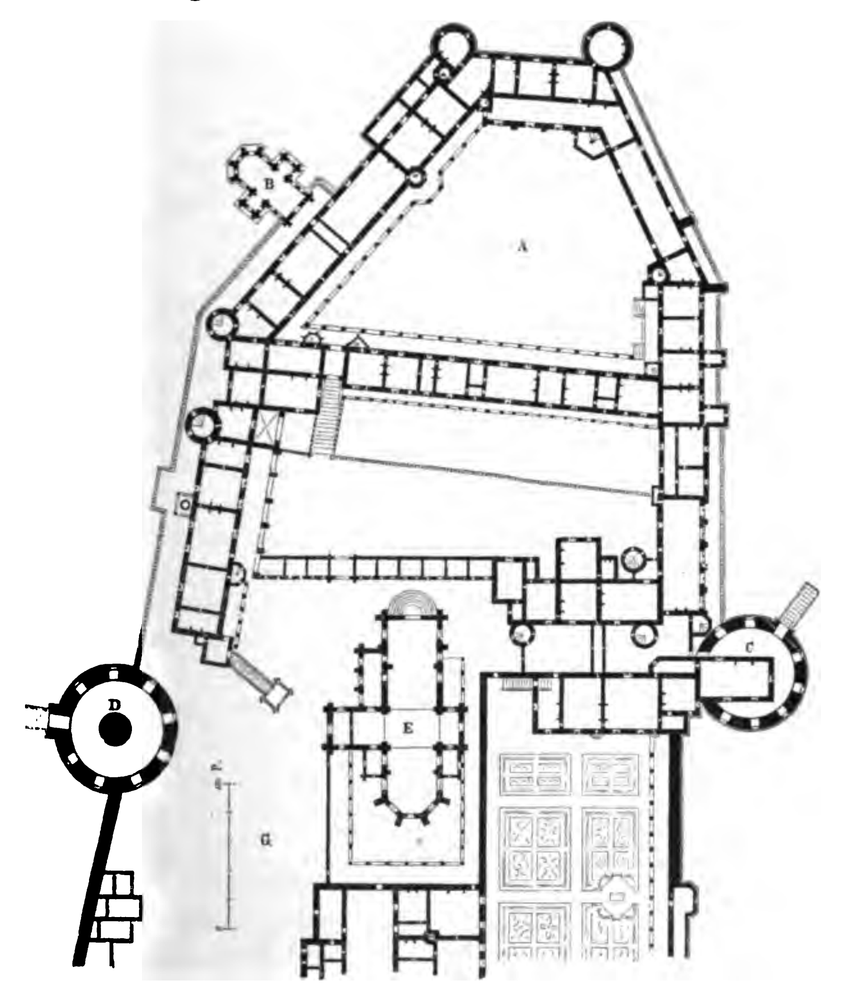


Fig. 24. Schlofs zu Amboife. Aeltere Theile. (Du Cerceau.)

§ 15.

Das Schloss zu Blois.

Ein frühzeitiger Tod raffte Karl mitten in feinen Unternehmungen hin, und die in fo grofsem Stil begonnenen Bauten blieben unvollendet. Ludwig XII aber in feiner langen und glücklichen Regierung (1498—1515)

nahm, erfüllt von der Herrlichkeit italieniſcher Kunſt, dieſe Beſtrebungen wieder auf und ſuchte ſich nicht blos Kunſtwerke von dort zu verſchaffen, ſondern auch Künſtler für ſich zu gewinnen. Er berief den Veroneſer Fra Giocondo, von welchem Vaſari[1]) berichtet, er habe zwei ſchöne Brücken über die Seine erbaut und ſonſt noch viele Werke in Frankreich für den König ausgeführt. In Wahrheit iſt aber nur eine Brücke, die von Notre Dame, nachweislich von Fra Giocondo erbaut worden, nachdem die alte Brücke im November 1499 eingeſtürzt war.[2]) Erſt im Herbſt 1512 ward die neue ſteinerne, mit Buden beſetzte Brücke gänzlich vollendet. Im Uebrigen läſst ſich weder aus Urkunden, noch aus dem Stil der Bauten Ludwigs XII irgendwie die von Vaſari gerühmte Thätigkeit des kunſtverſtändigen Frate beglaubigen. Auch von der alten »cour de comptes« im Juſtizpalaſt zu Paris läſst ſich, nach den Stichen Israel Sylveſtre's zu urtheilen, kein Schluſs auf die Betheiligung Fra Giocondo's ziehen.

Aber das glänzendſte Denkmal ſetzte der König ſeiner Kunſtliebe im Neubau des Schloſſes von Blois.[3]) Aus der Stadt Blois ragen zwei Hügel auf, von denen der ſteilere durch die Kathedrale, der minder hoch aufragende durch die ausgedehnten Baulichkeiten des königlichen Schloſſes bekrönt wird. Das Schloſs, deſſen Geſchichte bis in die römiſche Epoche hinaufſteigt, wo es am Ende des 6. Jahrhunderts als Caſtrum auftritt, war im Mittelalter eine feudale Feſtung, zuerſt unter den Grafen von Blois, dann unter den Herzogen von Orleans. Im Jahr 1433 wird von bedeutenden Arbeiten daſelbſt berichtet, die jedoch ausſchlieſslich den Befeſtigungswerken galten. Seit der Mitte des 15. Jahrhunderts veränderte es wie ſo viele Schlöſſer des Mittelalters ſeinen Charakter und wurde aus der kriegeriſchen Veſte der Feudalzeit ein glänzender fürſtlicher Wohnſitz. Ludwig XII, der für ſeine Geburtsſtätte eine lebhafte Vorliebe hatte und meiſtens hier reſidirte, brachte dieſen Umbau mit aller Opulenz ſeiner Zeit zu Ende und erbaute das Schloſs, wie Jean d'Auton ſagt, ganz neu und mit wahrhaft königlichem Aufwand.[4])

Der impoſante Bau (Fig. 25) zeigt im Weſentlichen verſchiedene Baugruppen.[5]) Der älteſte Theil, zur Rechten des Eintretenden, bildet die nordöſtliche Ecke des Ganzen. Er beſteht aus dem groſsen Saal H der

---

[1]) V. di Fra Giocondo T. IX, p. 159 u. Note 2. — [2]) Humbert Vellay, chroniques, cap. 13 erzählt, daſs der König die eingeſtürzte Brücke »fit rebâtir de pierre avec beaucoup de curioſité, et le rendit plus beau et commode qu'il n'avoit été auparavant.« — [3]) Aufn. bei Du Cereeau, Tom. II und in den Monum. Hiſtor. Vgl. dazu das Geſchichtliche in L. de la Sauſſaye, hiſt. du château de Blois. 4. édit. Blois et Paris 1859. 8. — [4]) »tout de neuf et tant ſomptueux que bien ſembloit oeuvre de Roy.« — [5]) Wir geben trotz einiger Ungenauigkeiten den Grundriſs nach Du Cerceau, der die Umgeſtaltungen der Zeit Gaſtons noch nicht kennt. Den heutigen Zuſtand ſtellt der Grundriſs in den Monum. Hiſt. dar.

mittelalterlichen Notablenverſammlung und trägt das Gepräge des 13. Jahrhunderts, der Zeit des hl. Ludwig. Steinſäulen mit frühgothiſchen Kapitälen und Spitzbögen theilen den 50 Fuſs breiten, 90 Fuſs langen Saal in zwei Schiffe, deren jedes eine ſpitzbogige Holzbedeckung hat. Dieſe oberen Theile

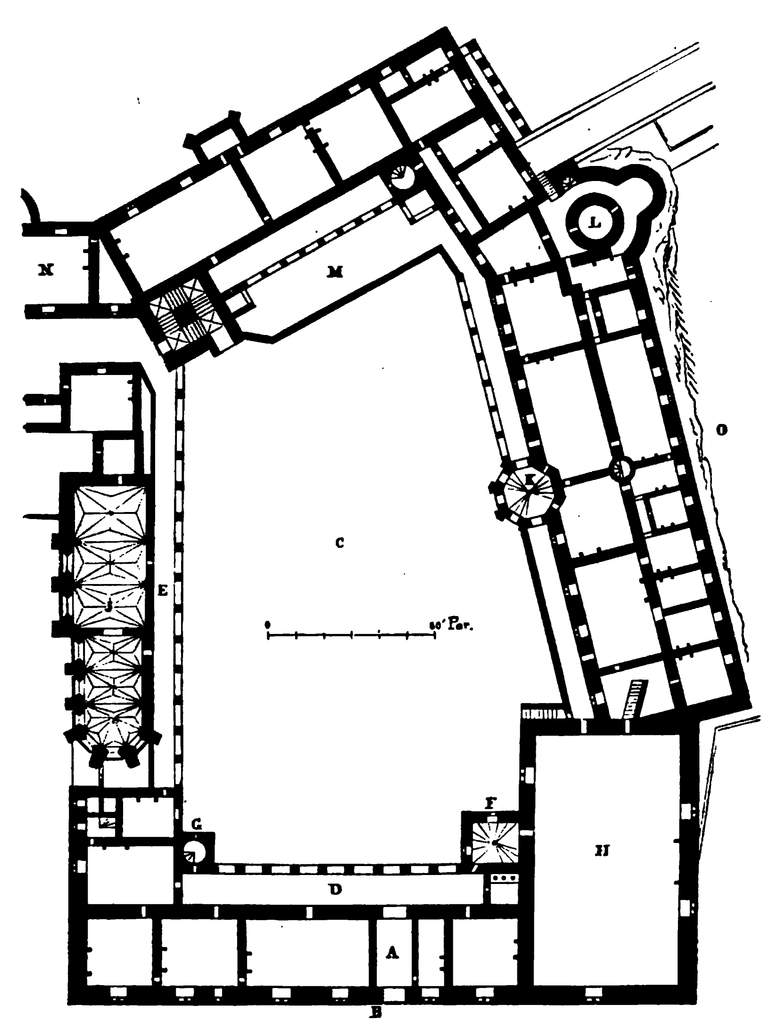


Fig. 25. Schloſs zu Blois. Erdgeſchoſs. (Du Cerceau.)

ſtammen aus der Zeit Ludwigs XII. Dem Baue dieſes Königs gehört ſodann der öſtliche Flügel B, der ſich im rechten Winkel an der Südſeite E fortſetzt und dort die Kapelle J aufnimmt. Der Bau Franz' I, von welchem ſpäter zu ſprechen iſt, erſtreckt ſich in ſchiefem Winkel an der gegenüber-

liegenden nördlichen Seite O und bildete ehemals mit einem weſtlichen Flügel M den Abſchluſs. An die Stelle dieſes letzteren trat ſpäter der nüchterne Bau Gaſtons von Orleans. Wir haben es hier zunächſt mit dem Werk Ludwigs XII zu thun.

Die Hauptfaçade B, nach Oſten gelegen, 160 Fuſs lang, unregelmäſsig eingetheilt, iſt wie der ganze Bau Ludwigs in ſeiner Maſſe aus Ziegeln aufgeführt, nur der Sockel, die Einfaſſungen der Fenſter und Thüren, das reiche Kranzgeſims mit ſeiner aus Fiſchblaſen zuſammengeſetzten Baluſtrade, die Fenſtergiebel des Daches und endlich ſämmtliche Ecken und Pilaſter ſind aus Hauſteinen gearbeitet. Die Fenſter des Erdgeſchoſses und des oberen Stockwerkes ſowie die des Dachgeſchoſses ſind in ungleicher Axentheilung, rein nach dem innern Bedürfniſs angelegt. Doch macht ſich ein Streben nach möglichſter Gleichheit der Abſtände bemerklich. Ihre ſteinernen Kreuzſtäbe, die Säulchen und Einkehlungen der Umfaſſung ſowie die überſchneidenden Rundſtäbe, endlich die auf Conſolen ruhenden Krönungen gehören durchaus noch dem gothiſchen Stile. Daſſelbe gilt von den Baluſtraden der beiden Altane am letzten und vorletzten Fenſter, von den phantaſtiſchen Maaſswerken des Hauptgeſimſes, von der Form der Liſenen und endlich von den Krönungen der Dachfenſter, deren geſchweifte Spitzbögen mit Krabben und Kreuzblumen ausgeſtattet und mit Fialen eingefaſst ſind. Nur einmal, an dem erſten Dachfenſter (zur Rechten) kommt ein Renaiſſancemotiv vor, da ſtatt der Fialen Pilaſter, von Delphinen bekrönt, angebracht ſind. In den Bogenfeldern der Dachfenſter ſind mehrmals das Wappen von Ludwigs erſter Gemahlin Anna von Bretagne und die Namenszüge des Königspaares angebracht. Das Portal, unſymmetriſch an der rechten Seite angebracht, beſteht aus einem hohen halbkreisförmigen Bogen, neben welchem ein kleines Pförtchen in gedrücktem Rundbogen dem Fuſsgänger ſich öffnet. Ueber beiden ſieht man das Emblem Ludwigs XII, das Stachelſchwein mit der Krone, über dem Haupteingang auſserdem unter reichem Baldachin auf blauem Grunde mit goldenen Lilien in Hochrelief das Reiterbild des Königs. Dies gehört den Reſtaurationen an, welche neuerdings unter der meiſterhaften Leitung von Felix Duban das ganze Schloſs wieder hergeſtellt haben.

Die innere Façade nach dem Hofe wird an der öſtlichen und ſüdlichen Seite im Erdgeſchoſs durch Arkaden D, E gebildet, deren ſehr gedrückte Bögen auf Pfeilern ruhen, die abwechſelnd rautenförmige Felder mit Lilien oder nach Art der italieniſchen Renaiſſance ein Rahmenwerk mit Arabeskenfüllung zeigen. Dies ſind die einzigen entſchiedenen Anklänge an italieniſchen Stil, während alles Andere, die Bogenprofile, Fenſtereinfaſſungen, Geſimſe und Baluſtraden bis zu den Fialen und Giebeln der Dachfenſter noch gothiſch iſt. Die Verbindung mit dem oberen Geſchoſs wird in den beiden Ecken rechts und links vom Eingange durch Wendeltreppen F, G, von

denen die zur Rechten ſich durch gröſsere Anlage und reicheren Schmuck und ihr unmittelbares Ausmünden auf den groſsen Saal als Haupttreppe erweiſt, bewerkſtelligt. Beſonders ſchön und reich geſchmückt mit acht Rippen iſt ihr Gewölbeſchluſs. Das obere Geſchoſs beſteht aus einer einfachen Reihe verbundener Räume von 26 Fuſs Tiefe, der Hauptſaal 42 Fuſs lang.

In dem ſüdlichen Flügel liegt die einſchiffige, polygon geſchloſſene Kapelle J mit reichen Sterngewölben und Fiſchblaſenfenſtern, durchaus noch ein Werk des gothiſchen Flamboyants, neuerdings wieder hergeſtellt. Noch ſtammt aus Ludwigs XII Zeit, in ſeinen Grundlagen ſogar noch aus dem früheren Mittelalter, der runde Thurm L in der nordweſtlichen Ecke des Schloſſes, der ſpäter ganz in den Bau Franz' I hineingezogen wurde.

Ueber den Architekten des Baues wiſſen wir nichts. Der Stil ſpricht jedenfalls eher gegen als für Fra Giocondo. Dagegen iſt durch neuere Entdeckungen [1]) feſtgeſtellt, daſs *Colin Biart* »maître maçon en la ville de Blois«, ſowohl am Schloſs von Blois wie an dem von Amboiſe beschäftigt war. Allem Anſcheine nach, da er wie wir bald ſehen werden auch durch den Kardinal Amboiſe nach Gaillon berufen wurde, müſſen wir ihn als einen ſehr tüchtigen, weit bekannten Meiſter betrachten.

§ 16.
Schloss Gaillon.

Der gröſste Förderer der Renaiſſance in Frankreich war Ludwigs XII Miniſter Kardinal Georg von Amboiſe, Erzbiſchof von Rouen, einer der erleuchtetſten Staatsmänner ſeiner Zeit. Er wuſste ſich aus Italien Bücher und Kunſtwerke zu verſchaffen und ſchmückte damit ſowohl den erzbiſchöflichen Palaſt zu Rouen als auch ſein Schloſs Gaillon. Bedeutende Summen, die ihm groſsentheils aus den Strafgeldern der aufſtändiſchen italieniſchen Städte floſſen, wendete er auf den Neubau dieſer Schlöſſer. Nicht weniger als 153,600 Livres, eine Summe, die jetzt das Zwanzigfache gelten würde, betragen laut den noch vorhandenen Rechnungen die Geſammtkoſten des Baues von Gaillon, und doch übertrafen die Baukoſten des erzbiſchöflichen Palaſtes zu Rouen dieſe noch um ein Drittel.[2]) Dort entſtand u. A. eine prachtvolle Galerie im Garten mit einer marmornen Fontaine, ſodann eine Kapelle und ein Oratorium. Von dieſen Werken iſt nichts erhalten, dagegen beſitzen wir von Gaillon, das 1792 verkauft und ſchmählich verwüſtet wurde,

[1]) Bulletin archéol. Jahrg. 1843 p. 469 »Colin Biart . . . . . entr'aultres a eſté a conduire le commencement de pons Notre-Dame de Paris. Depuys fuſt appellé . . . . . . au chaſteau d'Amboyſe, et depuys au chaſteau de Blois, qui ſont choſes ſomptueuſes et de grant entrepriſe.« — [2]) A. Deville, comptes des dépenſes de la conſtruction du château de Gaillon. Paris 1850. Mit Atlas in fol. p. XX ff.



wenigſtens einige Ueberreſte in der Ecole des beaux arts zu Paris, die Aufnahmen bei Du Cerceau und die vollſtändigen Baurechnungen, die uns einen umfaſſenden Einblick in den künſtleriſchen Betrieb der damaligen Zeit verſtatten. Obwohl das Schloſs nicht Privatbeſitz Amboiſe's war, ſondern dem Erzbisthum Rouen gehörte, und obwohl er in ſeinem vielbeſchäftigten Leben nur ſelten und auf wenige Tage dort weilen konnte, betrieb der hochſinnige Prälat aus reiner Begeiſterung für die Kunſt den Bau von 1502 bis zu ſeinem Tode 1510 mit allem Eifer. Bisweilen erſcheint er, um nach den Bauten zu ſehen, ſich ihres Fortgangs zu freuen, dann aber muſs — ſo wenig war dort für die nothdürftigſten Einrichtungen geſorgt — alles Erforderliche bis auf die Lebensmittel von Rouen mitgenommen werden, und es kommt ſogar vor, daſs man ſich Betten leihen muſs. Dabei wird alles mit der höchſten Pracht ausgeführt, für die Arkaden werden marmorne Pfeiler und Medaillons aus demſelben Material beſchafft, und ein reich geſchmückter Marmorbrunnen wird ſogar aus Italien herbeigeholt.

Gaillon[1]) liegt zehn Meilen von Rouen entfernt, eine Viertelmeile von der Seine auf hügeligem Terrain, welches eine reiche Ausſicht gegen Oſten gewährt. Im Mittelalter unter Philipp Auguſt war es eine ſtarke Veſte, die im 13. Jahrhundert in Beſitz der Erzbiſchöfe von Rouen kam und im 15. Jahrhundert von den Engländern durch Schleifung der Mauern und des Donjons zerſtört wurde. Bald darauf ſtellte der Kardinal d'Eſtouteville das Schloſs wieder her, und in dieſem Zuſtande fand es Georg von Amboiſe. Dieſer ſchloſs bei ſeinem Neubau (Fig. 26) ſich an das Beſtehende an, bewahrte die Hauptmauern mit den Thürmen und den Gräben und behielt ſomit die unregelmäſsig dreieckige Geſtalt des Ganzen bei. Ueber den Graben L führte eine Zugbrücke, vertheidigt bei der Pforte a durch zwei Thürme, zu dem Haupteingang b c. Dieſer lag in einem viereckigen Pavillon H mit kleinen Thürmen auf den Ecken, an welchen ſich zur Rechten und zur Linken G die Gebäude Eſtouteville's anſchloſſen. Von hier gelangte man zu dem äuſseren Hofe A, und aus dieſem durch die Galerie E zu dem Haupthofe B. Auch dieſer iſt unregelmäſsig angelegt und an zwei Seiten mit Arkaden D, E ausgeſtattet, die im Erdgeſchoſs offen, im obern Stockwerk geſchloſſen waren. Zwei vortretende polygone Thürme in den entgegengeſetzten Ecken, f, m, enthalten die Wendelſtiegen zum oberen Geſchoſs. Sie ſtehen zugleich mit den Galerieen in Verbindung und vermitteln durch dieſelben den Eintritt in die Gemächer. Die Haupttreppe f iſt nach auſsen auf Pfeilern mit offenen Bögen ſtattlich aufgeführt. In der Mitte des Hofes ſtand die berühmte Marmorfontaine g. In der nordweſtlichen Ecke des Hofes erhob ſich ein viereckiger Pavillon K, nach

[1]) Auſser den Zeichnungen bei Deville vgl. die Aufnahmen bei Du Cerceau, T. I.

aufsen mit kleinen Thürmen auf Kragsteinen flankirt, durch welchen man über eine Zugbrücke nach einer grofsen Terrasse und von dort in die ausgedehnten Gartenanlagen gelangte.

Das Hauptgebäude C, »la grante maison« genannt, besteht aus einer Reihe von Gemächern, vor welchen sich nach aufsen eine prachtvolle Galerie h auf Marmorpfeilern hinzog. An der einen Ecke wurde dieselbe durch einen grofsen runden Thurm I flankirt, an der entgegengesetzten Seite durch die Kapelle J. Die gegenüberliegende unregelmäfsige Partie des Gebäudes F G hiefs nach dem ausführenden Architekten das Haus Pierre de Lorme. Auch

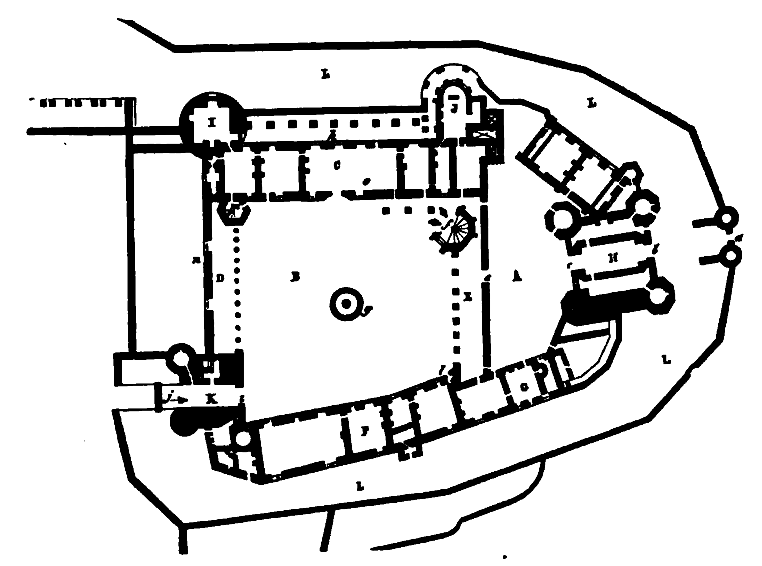


Fig. 26. Schlofs Gaillon. Erdgeschofs. (Du Cerceau.)

der Pavillon K, welcher die Verbindung mit dem Garten herstellt, trug den Namen dieses Meisters. Der Garten selbst bildete ein Blumenparterre von gewaltiger Ausdehnung, 540 Fufs breit und doppelt so lang, an der südöstlichen Langseite in ganzer Länge von einer offenen Galerie eingefafst, die auf einen kleinen Pavillon mündete. Die Mitte des Gartens zeigte unter einer Volière einen Springbrunnen. Vom Garten gelangte man in den Park mit seinen prachtvollen Baumgruppen, von wo eine lange Allee zu der Eremitage und dem »weifsen Hause« führte, einer Anlage, die der zweite Nachfolger Amboise's, Carl von Bourbon, in ziemlich barockem Stil, aber mit grofser Pracht hinzugefügt hatte. Der ganze Park umfafste einen Flächenraum von 800 Morgen.

Die Gesammterscheinung des Schlosses (Fig. 27) mit seinen hohen Dächern, Kaminen und zierlich gekrönten Dachfenstern, mit den zahlreichen Thürmen,

Nebenthürmen und der gothifchen Kapelle war ein überaus malerifcher, noch ganz im Sinne des Mittelalters. Nur die Arkaden mit ihren gedrückten Rundbögen, die Medaillons und die Pilafter gehören der Renaiffance an. Aber diefe neuen Elemente mifchen fich viel ftärker als in Blois mit den gothifchen Formen, und der Uebergangsftil tritt in Gaillon zum erften Mal entfcheidend auf. Alle Theile des Gebäudes waren aufs Reichfte gefchmückt, befonders glänzend die nach aufsen liegende Galerie, deren Bögen auf neun Marmorpfeilern ruhten. Ueber den Archivolten waren Marmormedaillons mit antiken Bruftbildern angebracht. In dem grofsen runden Thurm diefer Seite lag das Kabinet des Kardinals, deffen gefchnitzte Holzdecke von Azur und Gold fchimmerte. Aufserdem werden in diefem Haupttheile der Wohnung ein grofser Saal, ein Zimmer mit vergoldeter Ledertapete und ein anderes mit grünem Velourteppich erwähnt. Der Saal mafs über 100 Fufs Länge bei 48 Fufs Tiefe. Er ftand gleich den übrigen Zimmern in unmittelbarer Verbindung mit einer prächtigen Terraffe, die von der Marmorgalerie getragen wurde.

Befonders glänzend war die Kapelle ausgeftattet, die nach aufsen durch ihren mit offener Laterne bekrönten Glockenthurm fich bemerklich machte. Mit vergoldetem Blei in zierlichen Ornamenten bedeckt, fchmückten ihn die Figuren von Sibyllen und einer Sirene. Der Altar der Kapelle war ganz aus Marmor gearbeitet, mit den Reliefbildern der zwölf Apoftel, die Chorftühle mit Ornamenten und Figuren in kunftvollem Schnitzwerk bedeckt,[1] die achtzehn Fenfter mit Glasmalereien, welche noch im Anfang des 18. Jahrhunderts die Bewunderung erregten.[2]) Selbft die Wände der Kapelle waren mit Gemälden gefchmückt, welche Andrea Solario von Mailand in zwei Jahren bis 1509 ausgeführt hatte. Von ihm war auch das Altargemälde der Kapelle, die Geburt Chrifti darftellend.[3]) Den oberen Theil des Altars bildete ein Marmorrelief von Michel Colomb, St. Georg den Drachen tödtend, gegenwärtig im Mufeum des Louvre aufbewahrt,[4]) während die Bruchftücke der unübertrefflichen Chorftühle, die den höchften Luxus dekorativer Pracht in Verbindung gothifcher Elemente mit Renaiffanceformen zeigen, in die Kirche von St. Denis gekommen find. Unter den Treppen zeichnete fich durch ihre feinen Ornamente, den plaftifchen Schmuck, die durchbrochenen fchwebenden Schlufsfteine des Gewölbes und den kupfernen St. Georg, welcher das Dach krönte, die grofse zur Kapelle führende Hauptftiege aus.

Die Arkaden des Hofes, auf reich dekorirten Pfeilern ruhend, mit Arabesken von delikatefter Behandlung gefchmückt, die Fenfter über ihnen mit

[1]) Deville im Atlas Taf. 12 u. 13 giebt Zeichnungen derfelben. — [2]) Felibien, entret. III, p. 83. — [3]) »Ung beau tableau de la nativité de noftre Seigneur que a faict maiftre André de Solario, peintre de Monfeigneur.« Deville, a. a. O. p. 540, cf. p. LXXI. — [4]) Barbet de Jouy, Defcription des fculptures modernes du Mus. Imp. du Louvre, Nr. 84.



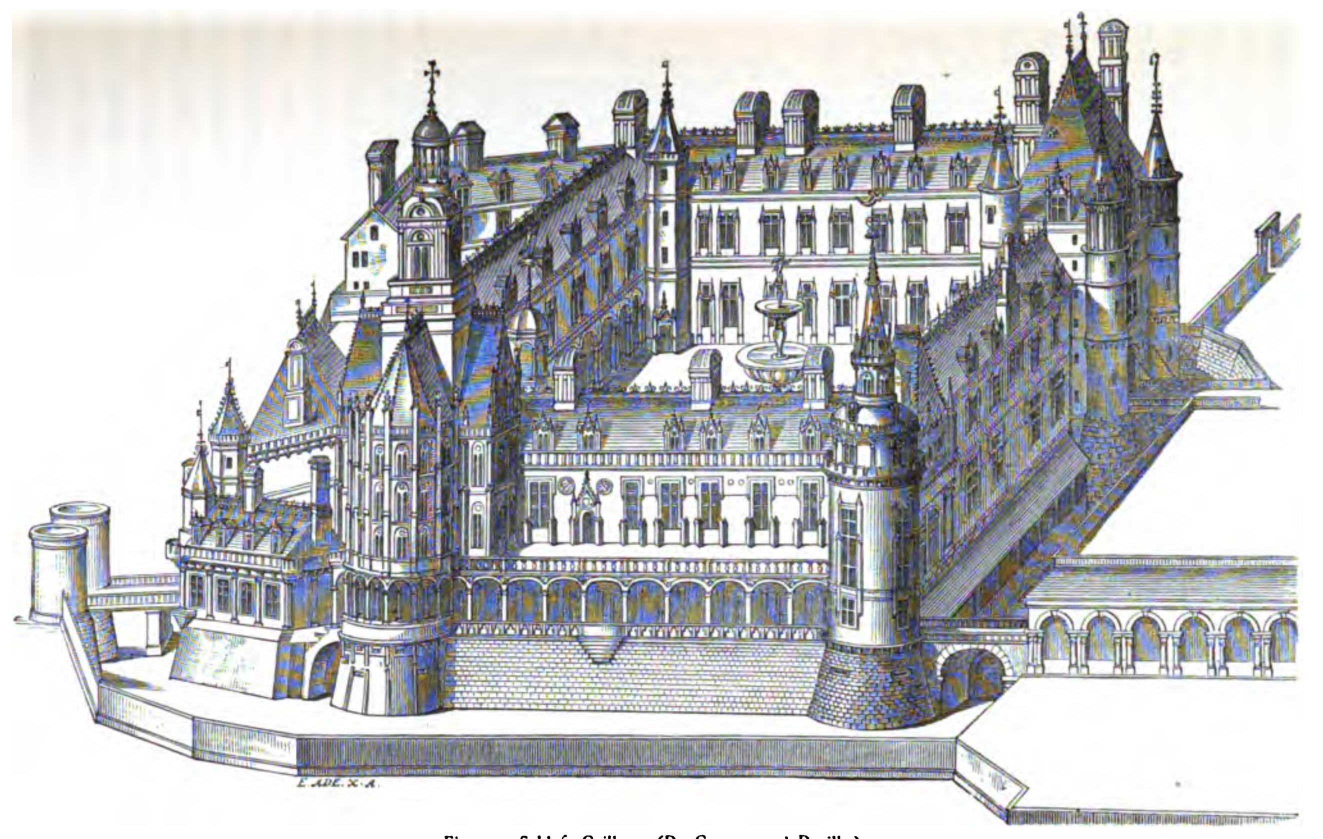


Fig. 27. Schlofs Gaillon. (Du Cerceau und Deville.)

marmornen Medaillons römiſcher Kaiſer, endlich die Dachfenſter mit ihren pyramidalen Krönungen gaben der Architektur des Hofes nicht geringeren Reiz. Ueber den Arkaden ſah man ſogar ein langes Marmorrelief, welches die Schlacht von Genua und den ſiegreichen Einzug der Franzoſen in dieſe Stadt darſtellte. Bemalte Hirſchköpfe von Holz auf einem Grunde von Laubwerk ſchmückten die untere Galerie, während die obere an ihren Gewölben mit Azur und Gold bemalt war. Der ganze Hof war mit einem Pflaſter von ſchwarzen, grauen und grünen Platten in teppichartigen Muſtern bedeckt, empfing aber ſeinen Hauptſchmuck durch den hohen mit plaſtiſchen Werken gezierten Springbrunnen, welchen die Republik von Venedig dem Kardinal geſchenkt hatte. Von allen dieſen Schönheiten iſt nichts erhalten als das Portal des äuſseren Hofes, das Werk Pierre Fain's von Rouen, welches gegenwärtig den Hof der Ecole des beaux arts in Paris abtheilt. Es giebt mit ſeinen gedrückten Rundbögen und den arabeskengeſchmückten Pilaſtern einen annähernden Begriff von dem ehemaligen Glanz dieſes Baues, den die Revolution bis auf einige nackte Mauern verwüſtet hat (Fig. 28).

§ 17.

Die Künstler von Gaillon.

Die Baurechnungen von Gaillon,[1]) die einen vollſtändigen Einblick in die geſammte Unternehmung gewähren, geben uns auch Aufſchluſs über die dabei betheiligten Künſtler. Gegenüber den ſo oft wiederholten Behauptungen von der Heranziehung italieniſcher Architekten, namentlich Fra Giocondo's, zu den franzöſiſchen Bauten dieſer Epoche iſt es zunächſt von Werth feſtzuſtellen, daſs kein hervorragender italieniſcher Architekt in den Rechnungen genannt wird, daſs nur in untergeordneter Weiſe drei italieniſche Künſtler gegenüber von mehr als hundert franzöſiſchen beim Bau vorkommen, daſs offenbar der Plan und die Ausführung des Ganzen von einheimiſchen Künſtlern ausgeht. Dieſe waren freilich keine berühmten Architekten im modernen Sinne, ſondern ſchlichte Bau- und Maurermeiſter nach Art des Mittelalters. Sie gingen aus zweien der angeſehenſten Künſtlerſchulen des Landes, der von Rouen und der von Tours hervor, deren Tradition bis ins frühe Mittelalter hinaufreicht. Oft ſind mehrere gleichzeitig an verſchiedenen Theilen des Baues beſchäftigt, jeder für ſich ſelbſtändig arbeitend; bisweilen löſt der eine den andern in derſelben Arbeit ab. Was das Ganze dadurch an einheitlicher Strenge einbüſste, gewann es ganz im Geiſte des Mittelalters an bunter Mannigfaltigkeit und origineller Friſche. Wir erwähnen kurz die Hauptmeiſter und ihre Thätigkeit am Baue.

---

[1]) Das Folgende beruht auf der muſterhaften ſchon erwähnten Arbeit A. Deville's



Als ſolche lernen wir unter den Baumeiſtern in erſter Linie kennen *Guillaume Senault* von Rouen.[1]) Er entwirft die Pläne zum Hauptgebäude und arbeitet von 1502 bis 1507 an der Ausführung desſelben. Er wird mehrmals auch anderwärts zu wichtigen Unternehmungen als Sachverſtändiger berufen, ſo beim Bau der neuen Thürme an den Kathedralen zu Rouen und zu Bourges. Auch an dem neuen erzbiſchöflichen Palaſt zu Rouen war er betheiligt. — *Pierre Fain,* ebenfalls von Rouen,[2]) errichtete für 18,000 Livres die Kapelle und die zu derſelben führende Haupttreppe. Auſserdem iſt er der Schöpfer des jetzt in der Ecole des beaux arts aufgeſtellten Portals (Fig. 28), für welches er 650 Livres empfing. Wir finden ihn ferner

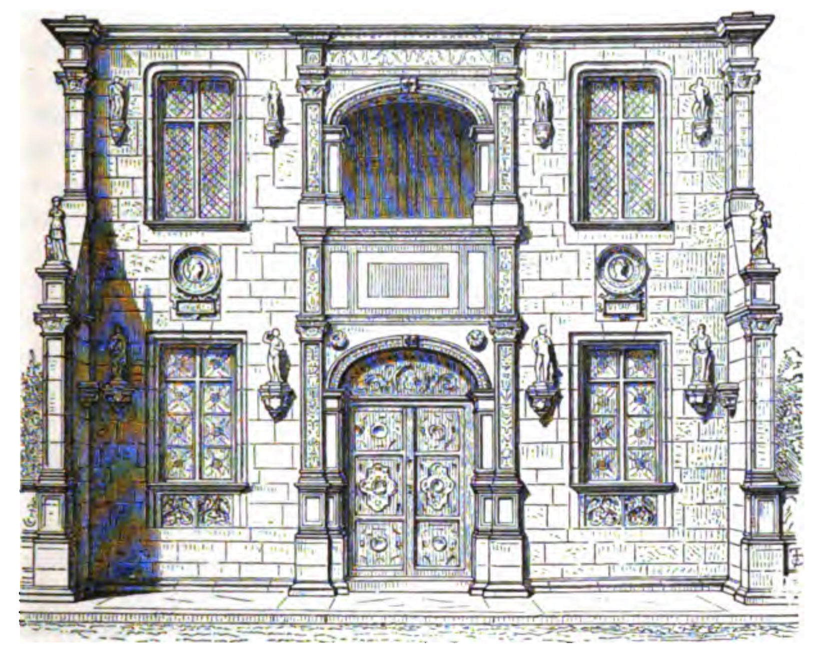


Fig. 28. Portal von Gaillon. (Baldinger nach Phot.)

bei den Bauten des erzbiſchöflichen Palaſtes zu Rouen, welchen er in den Jahren 1501 und 1502 vorſtand. Später vertraute ihm der Abt von St. Ouen, Antoine Boyer, genannt »le grand bâtiſſeur«, den Bau einer neuen Abtwohnung. — Der dritte Meiſter iſt *Pierre de Lorme,*[3]) ebenfalls von Rouen, von dem ausdrücklich bemerkt wird, daſs er in antiker wie in franzöſiſcher Weiſe zu arbeiten verſtehe.[4]) Auch er war am erzbiſchöflichen Palaſt zu

[1]) Deville, p. XCIII ff. — [2]) Ebend. p. XCVII ff. — [3]) Ebend. p. XCIX ff. — [4]) Ebend. p. 405: »Pierre de Lorme, maçon, a fait marché de faire et tailler à l'entique et à la mode Françoiſe les entrepiez qu'il fault à aſſeoir les medailles soubz la taraſſe baſſe du grant corps d'oſtel.«

Rouen thätig geweſen. In Gaillon führte er den Umbau der alten vom Kardinal Eſtouteville errichteten Theile, erbaute den nach ihm benannten Flügel des Schloſſes, welcher der »grande maiſon« gegenüber liegt, und den Pavillon, der die Verbindung mit der Terraſſe und dem Garten herſtellt.

Neben dieſen Meiſtern von Rouen ſind noch zwei hervorragende Künſtler aus der Touraine in Gaillon beſchäftigt: *Colin Biart* von Blois,[1]) der mehrmals zur Beſichtigung der Bauten berufen und als Architekt von Gaillon bezeichnet, auſserdem für den Bau der Thürme in Rouen und Bourges herbeigezogen wird, die Notre Dame-Brücke in Paris errichtet und an den Schloſsbauten von Amboiſe und Blois betheiligt iſt.[2]) Sodann *Pierre Valence* von Tours,[3]) ein ungemein vielſeitiger Künſtler, der als Steinmetz und Maurermeiſter, Zimmermeiſter, Schreiner, Maler und Hydrauliker verwendet wird. Er hat vorzüglich mit den Bauten im Garten, der groſsen Laube und Volière, dem Pavillon und der Kapelle daſelbſt zu thun. Namentlich arbeitet er die Holzverkleidung der groſsen Galerie im Garten und führt das Waſſer aus dem Park in das Schloſs, leitet die Aufſtellung des Springbrunnens und bringt ihn in Gang. In Rouen iſt er beim erzbiſchöflichen Palaſt beſchäftigt, wo er einen emaillirten Fuſsboden legt. Bei der Berathung wegen des neuen Thurms der Kathedrale, ob derſelbe mit einer Spitze oder Terraſſe enden ſolle, ſtimmt er ſammt den übrigen Baumeiſtern für Erſteres, das Kapitel aber entſcheidet für Letzteres. Auch hierin erkennt man den Kampf der alten Zeit mit der neuen, der gothiſchen Traditionen mit den antiken Anſchauungen.

Neben dieſen Hauptmeiſtern ſind manche andere in mehr untergeordneter Stellung thätig. Wir heben nur zwei Italiener[4]) hervor: *Bertrand de Meynal* aus Genua, der den marmornen Brunnen brachte und aufrichtete und an den Dekorationen des Marmoraltars in der Kapelle arbeitete, und *Geraulme Pacherot,* ein zu Amboiſe anſäſſiger Italiener, der ebenfalls am Brunnen und Altar arbeitet, auch am Portal beſchäftigt iſt und verhältniſsmäſsig bedeutenden Lohn empfängt.

Auſser dieſen Baumeiſtern ſind ſieben Bildhauer (»ymaginiers«) mit der überaus reichen plaſtiſchen Ausſtattung betraut.[5]) *Hance* oder *Jean de Bony* macht im Jahr 1508 einen St. Johann für den Pavillon im Garten, wofür er 12 Livres empfängt; dann »ung monſtre, une meluſine, des anges de boiz« für 24 Livres, ferner 15 Hirſchköpfe von Holz für die untere Galerie, endlich das Modell zu einem kupfernen St. Georg, der das groſse Stiegenhaus krönen ſollte. — *Michel Columb,* oder *Michault Coulombe,* ein trefflicher Meiſter, arbeitet das obere Marmorrelief für den Altar der Kapelle,

[1]) Deville, p. CV ff. — [2]) Vgl. S. 44. § 12. — [3]) Ebend. p. CVIII ff. — [4]) Deville, p. CIII. — [5]) Ebend. p. CXIX ff.



St. Georg den Drachen tödtend, welches man jetzt im Museum des Louvre sieht. Dieser Meister gehörte zur Schule von Tours und führte sein Werk nicht an Ort und Stelle aus, sondern in seiner heimischen Werkstatt. Er erhielt dafür die für jene Zeit bedeutende Summe von 300 Livres. Mit den umfangreichsten Aufträgen war aber *Antoine Juste,* der als Florentiner bezeichnet wird, betraut. Er arbeitete die zwölf alabasternen Apostel für die Kapelle, den grofsen Marmorfries mit der Schlacht von Genua, eine Büste des Kardinals und mehrere andere Werke, für welche er im Ganzen die Summe von 447 Livres empfing, wenig im Verhältnifs zu Michel Columb. Endlich wurde ein Mailänder Künstler *Lorenzo de Mugiano* noch mit den drei Marmorstatuen des Königs, des Kardinals und seines Neffen, des Statthalters von Mailand, beauftragt. Diese Werke wurden von Italien nach Gaillon geschafft.

Unter den 40 Malern, die aufserdem erwähnt werden, ist nur *Andrea de Solario*[1]) von hervorragender Bedeutung. Alle übrigen haben blos mit dem Vergolden und Bemalen der architektonischen und dekorativen Theile zu thun. Der Aufwand für diese Arbeiten, die häufige Erwähnung von Gold, Azur und andern kostbaren Farben beweist aber den Umfang und die Bedeutung dieses malerischen Schmucks. Für die Ausführung der Fenster und ihrer Glasgemälde sind fünf Glasmaler[2]) angestellt. Als Verfertiger der kostbaren geschnitzten Chorstühle[3]) werden *Pierre Cornedieu, Jehan Dubois* und *Richart Delaplace,* sowie *Richart Guerpe* genannt. Aufserdem fehlt es nicht an Erzgiefsern, Kunstschmieden, Bleiarbeitern, Goldschmieden, und endlich werden fünf Miniaturmaler (»enlumineurs«) genannt, die für die Bibliothek von Gaillon thätig waren.

§ 18.

Denkmäler zu Rouen.

Von den zu Gaillon beschäftigten Künstlern gehörte die Mehrzahl der alten bedeutenden Schule an, welche in der Hauptstadt der Normandie während des ganzen Mittelalters in Blüthe stand. Dafs in diesem künstlerischen Mittelpunkt nicht minder erhebliche Arbeiten ausgeführt wurden, erfuhren wir schon aus den Rechnungen von Gaillon; aber von dem erzbischöflichen Palast sowie von dem Sitze der Aebte von St. Ouen ist nichts übrig geblieben. Die verschwenderische Prachtdekoration an der Façade der Kathedrale und an St. Maclou, obwohl in dieser Epoche entstanden, haben wir hier zu übergehen, da sie durchaus noch die Sprache des gothischen Stils redet. Dagegen ist Einiges von Profanbauten erhalten, das den

[1]) Deville, p. CXXXV fg. — [2]) Ebend. p. CXXXVII fg. — [3]) Ebend. p. CXXXIX ff



Uebergangsstil dieser Zeit, in welchem die alte und die neue Kunst wetteifern, zur vollen Erscheinung bringt. Hierher gehört vor Allem der Justizpalast,[1]) von dem der linke Flügel und der gröſste Theil des Mittelbaues, seit 1493 aufgeführt, alt ist, während das Uebrige, besonders der symmetrische Abschluſs durch einen rechten Flügel, der neuen trefflichen Restauration angehört. Ungemein reich ist besonders der Mittelbau. Einstöckig über einem niedrigen Erdgeschoſs mit flachbogigen Fenstern, erhebt er sich mit seinen gradlinig geschlossenen Fenstern, die aber eine elegante flachbogige Einfassung haben. Reich entwickelte Strebepfeiler, mit hohen schlanken Fialen bekrönt, theilen die Fläche; eine Dachgalerie baut sich mit luftigen Flachbögen empor und hat zur Verbindung mit den Strebepfeilern zierliche Fialen und Statuen als Bekrönung. Die hohen Dachfenster schlieſsen mit schlanken Giebeln, und vor ihnen zieht sich die ganz durchbrochene Galerie hin. Alles ist aufs Reichste dekorirt in überaus graziösen Formen. Der linke Flügel bildet einen einzigen groſsen Saal, an den Schmalseiten mit Galerieen und Fenstern. Zwischen den Fenstern sind kleine Wandnischen für Statuen, mit zierlichen Tabernakeln gekrönt, angebracht. Die Decke des groſsen Saales zeigt ein spitzbogiges hölzernes Tonnengewölbe mit Oeffnungen für die Dachfenster. In der Mitte der Hauptfaçade ist ein schöner polygoner Erker ausgebaut, noch üppiger dekorirt als alles Uebrige.

Ein Prachtstück des gleichzeitigen Privatbaues ist das Hôtel Bourgtheroulde.[2]) Der Hauptbau, in der Intention noch gothisch, mit Strebepfeilerchen, hohen fialenbekrönten Dachfenstern und einem kleinen polygonen Treppenthurm in der Ecke. Aber in dem oberen Geschoſse kommen schon Renaissancepilaster mit feinen Reliefornamenten vor, und die Flächen unter und neben den Fenstern sind mit lebendig behandelten biblischen Scenen in flachem Relief bedeckt, ohne architektonischen Plan, rein malerisch. Der linke Flügel dagegen ist ein zierliches Werk der Frührenaissance aus Franz' I Zeit, von hohem dekorativen Werth. Unter den Fenstern zieht sich ein Sockel hin mit auſserordentlich graziösen Arabesken in zartem Relief. Dann folgt der naive zierlich ausgeführte Fries mit der Zusammenkunft Franz' I und Heinrichs VIII von England, in reicher malerischer Anordnung, aber bescheidener Wirkung. Darüber kommen die Fenster des Obergeschosses zwischen Pilastern, die an ihren Flächen und Kapitälen mit reizenden Arabesken bedeckt sind. Die Fenster zeigen die eleganteste Einfassung, in ihren Wänden kandelaberartige Säulchen mit luftigen nackten Kindern und anderem figürlichen Beiwerk. Darüber endlich bildet eine Attica den Schluſs, auch sie mit sehr reichen Pilastern und einem Friese, der jedoch etwas zu starkes

---

[1]) Taylor et Nodier, Voyages. Normandie, Vol. II, pl. 164, 165, 166. — [2]) Ebend. Vol. II, pl. 157—163. Vgl. auch Palustre, II, 287 mit Abb.



Relief hat. In dieſem hat Paluſtre Darſtellungen der Triumphe Petrarca's nachgewieſen. Das Ganze gehört zum Luxuriöſeſten und Eleganteſten, was dieſe fröhliche Zeit hervorgebracht; die Verhältniſſe ſind klein und ſpielend.

Als eine der köſtlichſten Schöpfungen der Zeit muſs aber das Haus am Domplatz[1]) bezeichnet werden, welches ehemals als Finanzbureau diente und ſeit 1509 durch *Roland le Roux* für den General der Normandie Thomas Bohier aufgeführt wurde. Hier erſchlieſst ſich die volle Grazie der Frührenaiſſance in einem wahrhaft bezaubernden ornamentalen Spiele, in einer Mannigfaltigkeit der Erfindung und Zartheit der Ausführung, die ihres Gleichen ſuchen. Frieſe mit Medaillons, Wappen und Emblemen, letztere gehalten von geflügelten Genien und von ebenfalls geflügelten Stieren, Arabesken des anmuthigſten Linienzuges an jeder Fläche, welche die Liſenen und Pilaſter bieten, feine Kapitäle mit Laubwerk und Delphinen, durchbrochene Blumenguirlanden an den Fenſterrahmen, endlich üppig reiche Candelaber vor den Fenſterpfeilern des Hauptgeſchoſses, das ſind die Elemente, aus welchen dieſs liebenswürdige Werk ſich zuſammenſetzt. Dabei bemerkt man, wie im Erdgeſchoſs und der niedrigen Mezzanina über demſelben in richtigem Takt alles Ornament im zarteſten Relief gezeichnet iſt, während in den oberen, dem Auge entfernteren Theilen eine vollere plaſtiſche Behandlung herrſcht. Das Stachelſchwein und das L deuten auf die Zeit Ludwigs XII hin; gothiſche Niſchen mit Fialen auf den Ecken, deren Statuen die Revolution zerſtört hat, ſind die einzige entſchieden mittelalterliche Reminiscenz.

In dieſe Zeit gehört auch der prächtige groſse Flachbogen, der von dem einfach derben ſpät gothiſchen Uhrthurm, dem Beffroi, über die Straſse geſpannt iſt. Der maleriſche Effekt des Ganzen wird durch die phantaſievolle Ornamentik in graziöſen Renaiſſanceformen noch geſteigert.

§ 19.

Der herzogliche Palast zu Nancy.

Zu den glänzendſten Beiſpielen dieſes Uebergangſtiles zählt auch der alte Herzogspalaſt zu Nancy,[2]) der ehemaligen Hauptſtadt Lothringens. Ein einheimiſcher Künſtler, *Manſuy Gauvain,*[3]) errichtete ihn im Anfang des 16. Jahrhunderts und arbeitete 1512 für das Hauptportal das Reiterbild

[1]) Sauvageot, choix de palais, Vol. IV; vgl. Taylor et Nodier, Voyages. Normandie, Vol. II, pl. 172. Dazu Paluſtre II, 284. — [2]) Abb. des Portals in Chapuy, Moyen âge pitt. T. I, pl. 27. Einzelne Anſichten des Aeuſsern und des Innern, der Treppe, des Hofes ſind in Nancy erſchienen. — [3]) Promenade dans Nancy et ſes environs. Nancy 1866, p. 50.



des Herzogs Anton, welches, 1792 zerſtört, in jüngſter Zeit durch ein neues erſetzt worden iſt. Das einſtöckige, in Quadern aufgeführte ſtattliche Gebäude erſtreckt ſich in bedeutender Länge an der Südſeite der Grande Rue und erhält ſeinen Hauptſchmuck durch ein Prachtportal, das zu den reichſten Schöpfungen dieſer Zeit gehört. Aller Luxus des Flamboyant verbindet ſich mit den zierlichen Ornamenten der Renaiſſance zu einem Ganzen, das ſelbſt in dieſer Epoche ſeines Gleichen ſucht. Das Portal beſteht nach der allgemeinen Sitte der Zeit aus einer breiten, im Flachbogen geſchloſſenen Einfahrt und einer kleinen niedrigen Pforte für die Fuſsgänger. Renaiſſancepilaſter, mit Arabesken bedeckt, bilden die Einfaſſung, aus welcher die gothiſchen Bogenprofile, die geſchweiften Giebel mit Krabben und Kreuzblumen, die ebenſo geſchmückten Fialen hervorwachſen. Ueber der ſchmalen Pforte ſieht man im Bogenfeld zwei gewappnete Reiſige, im Tympanon des Hauptportales dagegen in einer Flachbogenniſche, die mit kleinen Spitzbögen garnirt iſt, das Reiterbild des Herzogs. Ein hohes ſpitzbogiges Giebelfeld, welches ein phantaſtiſch ausgezackter Bogen füllt, baut ſich darüber auf, mit Krabben und Kreuzblumen reich beſetzt, und darüber endlich ſteigt ein hoher Aufſatz empor, an welchem wieder die Renaiſſance mit ihren Pilaſtern und Arabesken und muſchelbeſetzter Bogenniſche das Wort ergreift, um endlich noch einmal mit hohem geſchweiftem gothiſchem Bogen zu ſchlieſsen. Allein dieſe oberen Krönungen, obwohl mittelalterlich gedacht, ſind in Renaiſſanceformen überſetzt, namentlich die Fialen und andern Aufſätze originell in Candelaber umgedeutet. So gehört dieſs Werk zu denjenigen, in welchen die Miſchung der beiden grundverſchiedenen Elemente zwar in all ihrer ſpielenden Willkür, aber auch mit überwältigender dekorativer Pracht zur Erſcheinung kommt.

Auf beiden Seiten neben dem Portal ſieht man Fenſter im obern Geſchoſs mit polygon ausgebautem Altan, der in mittelalterlicher Weiſe auf Conſolen ruht und deſſen Baluſtrade aus Fiſchblaſenmuſtern zuſammengeſetzt iſt. Im Innern gelangt man unmittelbar in eine groſse Halle und von da in den Hof des Palaſtes, der noch einen Theil ſeiner alten Säulenarkaden zeigt. Aus der Halle führt eine der bequemſten und breiteſten Wendelſtiegen, mit zahlreichen Ruhebänken in den tiefen Fenſterniſchen, zum oberen Geſchoſs. Dieſes beſteht aus einem einzigen Saal von bedeutender Länge mit geſchnitzter flacher Holzdecke und zwei prächtigen Kaminen. Dieſer Saal, »Galerie des cerfs« genannt, diente urſprünglich den groſsen Verſammlungen der lothringiſchen Stände. Gegenwärtig iſt er ſammt den unteren Räumen zu einem hiſtoriſchen Muſeum eingerichtet und bewahrt unter andern Denkmälern einen prachtvollen Teppich, der am Tage der Schlacht von Nancy im Zelte Karls des Kühnen erbeutet wurde.

§ 20.

Grabdenkmäler.

Einem Meifter von Gaillon begegnen wir in dem prächtigen Grabdenkmal, welches die Königin Anna dem letzten Herzog der Bretagne, Franz II, errichten liefs, und das man in der Kathedrale von Nantes fieht. Es ift infchriftlich als Werk des *Michel Columb* bezeichnet, der es im Jahr 1507 vollendete. Ganz aus Marmor von verfchiedenen Farben errichtet, trägt es die beiden liegenden Statuen des Herzogs Franz und feiner letzten Gemahlin Marguerite de Foix, im weiten herzoglichen Mantel, die Krone auf dem Haupt. Nach mittelalterlicher Weife unterftützen Engel die Kiffen, auf denen fie ruhen, und zu ihren Füfsen liegen ein Löwe und ein Windfpiel mit den Wappen der Verftorbenen. Auf den vier Ecken des Denkmals, das als Freigrab in Form einer mittelalterlichen Tumba errichtet ift, ftehen die Statuen der vier Kardinaltugenden. Die Flächen des Denkmals find mit Nifchen zwifchen eleganten Pilaftern gegliedert, welche die Statuetten der zwölf Apoftel enthalten. Unter ihnen finden fich Medaillons mit den Reliefbildern Trauernder. Auch hier waltet ein feiner dekorativer Gefchmack.

Ein kleines, aber anmuthiges Grabmal diefer Zeit fieht man in der Kathedrale von Tours.[1]) Es ift für zwei frühverftorbene Kinder Karls VIII errichtet, Charles d'Orléans, der 1495 im Alter von 3 Jahren und 3 Monaten, und Charles II, der im folgenden Jahre 25 Tage alt ftarb. Es befteht aus einem marmornen Sarkophag, der ganz mit feinen Arabesken bedeckt ift. Auf ihm ruhen die liebenswürdigften und unfchuldigften Kindergeftalten, denen zwei kleine allerliebfte Engel mit inniger Hingebung die Kiffen halten, während zu ihren Füfsen zwei ähnliche mit den Wappen der Verftorbenen angebracht find. Dies anmuthige Werk ift die Schöpfung des trefflichen Meifters *Jean Jufte* von Tours.

Endlich gehört hieher als eines der gröfsten Prachtftücke das Grabdenkmal, welches Georg von Amboife, der Neffe und Nachfolger des gleichnamigen Kardinals, für feinen Oheim und fich felbft im Chor der Kathedrale von Rouen errichten liefs. Wir wiffen, dafs Pierre Valence von Tours, den wir aus den Rechnungen von Gaillon kennen, zuerft damit beauftragt wurde;[2]) als er ablehnte, erhielt *Roullant le Roux* die Ausführung des Werkes, das 1525 vollendet wurde. Roullant (d. i. Roland) war ein auch fonft vielbefchäftigter Meifter; er arbeitete am Juftizpalaft, dem Hauptportal der Kathedrale und dem neuen Thurme derfelben.[3]) Er gehört zu

[1]) Aufn. in Berty, la renaiff. monum. T. II. — [2]) Deville, p. CIX; vgl. desf. Verf. Tombeaux de la cathédr. de Rouen, p. 91. — [3]) Deville, les tombeaux de la cathédrale de Rouen.

den Künftlern, welche die unerfchöpfliche Phantafie des Mittelalters mit den Formen des neuen Stiles zu verbinden wufsten. Das Denkmal[1]) ift in einer Mauernifche an der einen Seitenwand des Chores aufgebaut. Sechs kleine Nifchen mit den fitzenden Statuen von Tugenden zwifchen Pilaftern, die auf's Ueppigfte gefchmückt find, bilden den Unterbau. Ueber der Platte desfelben find die beiden Prälaten hinter einander knieend lebensgrofs dargeftellt. Die Rückwand enthält in Nifchen zwifchen eleganten Pilaftern Statuetten von Heiligen, in der Mitte St. Georg den Drachen tödtend. Ueber den Knieenden wölbt fich ein Baldachin, deffen Bogenfläche mit Rofetten und Laubwerk in Gold und Azur bedeckt ift. Drei durchbrochene freifchwebende Schlufsfteine begrenzen den Bogen. Seine Krönung befteht zunächft aus einem Fries mit Arabesken und allerliebften nackten Kindern, darüber aus pilaftergefchmückten Nifchen mit den Statuetten der Apoftel und anderer Heiligen. Endlich bilden fechs pyramidale Auffätze in gothifchem Sinn, aber mit Guirlanden, Kindern, Mufchelwerk und allerlei phantaftifchen Figuren, den Abfchlufs des unvergleichlich prachtvollen Werkes. Wohl darf man keine ftrengere Kritik an die Compofition des Ganzen legen; aber die unerfchöpfliche Fülle der Phantafie, die fpielende Leichtigkeit der Ausführung bewirken einen Zauber, dem der Befchauer fich gerne gefangen giebt.

[1]) Aufn. in Gailhabaud, Denkm. der Bauk. Bd. IV. Vgl. dazu Paluftre II mit meifterhafter Abbildung zu Sadoux.





III. KAPITEL.

DIE RENAISSANCE UNTER FRANZ I.

A. KÖNIGLICHE SCHLÖSSER.

§ 21.

DAS SCHLOSS ZU BLOIS.



ATTE die neue Bauweife bis dahin nur in einzelnen Verfuchen fich zeigen können, in welchen der gothifche Stil überall noch ftark fich geltend macht, fo gewinnt mit der Thronbefteigung Franz' I (1515) die Renaiffance einen neuen Auffchwung, der die mittelalterlichen Traditionen immer mehr zurückdrängt und dem neuen Stil endlich zum völligen Siege verhilft. Der König felbft, einer der kunftfinnigften Fürften, die je gelebt haben, fand in feiner langen Regierungszeit (bis 1547) reichliche Gelegenheit feiner Bauluft zu genügen. Muftern wir die Reihe der von ihm errichteten oder vollendeten Schlöffer, deren Anzahl, Umfang und Pracht Bewunderung erregen.

Zu den früheften diefer Bauten gehören die Vollendungsarbeiten des Schloffes zu Blois.[1]) Sein Vorgänger (§ 15) hatte den öftlichen Flügel in den glänzenden Mifchformen des Uebergangftiles erneuert; Franz I führte mit noch gröfserer Pracht und in den Formen einer edlen Renaiffance den nördlichen Flügel aus. Die Hoffaçade (vgl. Fig. 29) ift ohne Frage das fchönfte und reichfte Werk, welches die Frührenaiffance in Frankreich aufzuweifen hat. Sie befteht aus einem niederen Erdgefchofs mit viereckigen

[1]) Vgl. Du Cerceau, Vol. II und die Monum. hiftoriques.

Fenftern, die von Pilaftern mit korinthifirenden Kapitälen eingefafst werden. Darüber erheben fich zwei obere Gefchoffe, von denen das erftere durch gröfsere Höhe ausgezeichnet ift, beide mit Fenftern, die durch fteinerne Kreuzftäbe in mittelalterlicher Weife getheilt werden. Sämmtliche Fenfter find durch korinthifirende Pilafter eingefafst, und die Pilafter durch eine durchlaufende Verticalgliederung unter einander verbunden, fo dafs die horizontalen Gefimsbänder am ganzen Baue mit der Verticalgliederung ein vollftändiges Rahmenwerk bilden, das in der franzöfifchen Frührenaiffance fich überall wiederholt, und deffen Monotonie im vorliegenden Fall durch die reiche und feine Ornamentation aufgehoben wird. Denn die Pilafter haben nicht blofs in den Obergefchoffen eine Bordüre von Rofetten und elegante Kapitäle von jener zierlichen Form, die auch in der italienifchen Frührenaiffance üblich find, fondern die gröfseren Wandfelder zeigen reichen Schmuck durch die häufige Anwendung des bekannten Emblems Franz' I, eines von Flammen umgebenen gekrönten Salamanders. Den Abfchlufs bildet das prachtvolle Kranzgefimfe, welches feine Hauptformen aus antiken und mittelalterlichen Motiven zu höchfter Wirkung zufammenfetzt; denn es beginnt mit einem Zahnfchnittfries und reichem Confolengefims, fügt aber zu der cannelirten Platte und dem Eierftab des letztern den romanifchen Rundbogenfries hinzu, deffen Bogenöffnungen mit kleinen Mufcheln gefchmückt find. Endlich erhebt fich über den kräftigen Profilen der Traufrinne, der die mittelalterlichen Wafferfpeier nicht fehlen, eine ganz durchbrochene Baluftrade (vgl. S. 46), zwifchen deren Pfeilern und candelaberartigen Säulchen die Namenszüge des Königs und feiner erften Gemahlin Claude, gefchmückt mit der Krone und umwunden von durchbrochenen Schnüren, fich zeigen. Ueber diefem Abfchlufs, einem wahren Triumph der Steinmetzenkunft, erheben fich, den Theilungen der Façade entfprechend, die Dachfenfter mit ihrer feinen Arabeskeneinfaffung und der in gothifchem Sinn gedachten, aber in Renaiffanceformen durchgeführten Bekrönung.

Das unübertroffene Prachtftück des ganzen Baues ift aber die berühmte Treppe (vgl. Fig. 29), welche in einem achteckigen Stiegenhaus angelegt, urfprünglich genau in der Mitte der Façade hervortrat. Dies Verhältnifs ift fpäter durch den Bau Gaftons, der einen Theil der fchönen Anlage Franz' I zerftörte, verdorben worden. Es ift eine der prachtvollften Treppen der Renaiffance, in achteckigem Aufbau als Wendelftiege um eine noch ganz gothifch profilirte Spindel angelegt, mit einem Durchmeffer von achtzehn Fufs im Lichten. Nach aufsen bilden kräftige Pfeiler und weitgefprengte Flachbögen ein frei durchbrochenes Gerüft, innerhalb deffen die fteigenden Podefte in drei Etagen als Altane mit reich verzierten Brüftungen ausgebildet find. Der höchfte Luxus der Ausftattung concentrirt fich an diefen Theilen: die untern Partieen der Pfeiler find mit den feinften Ara-

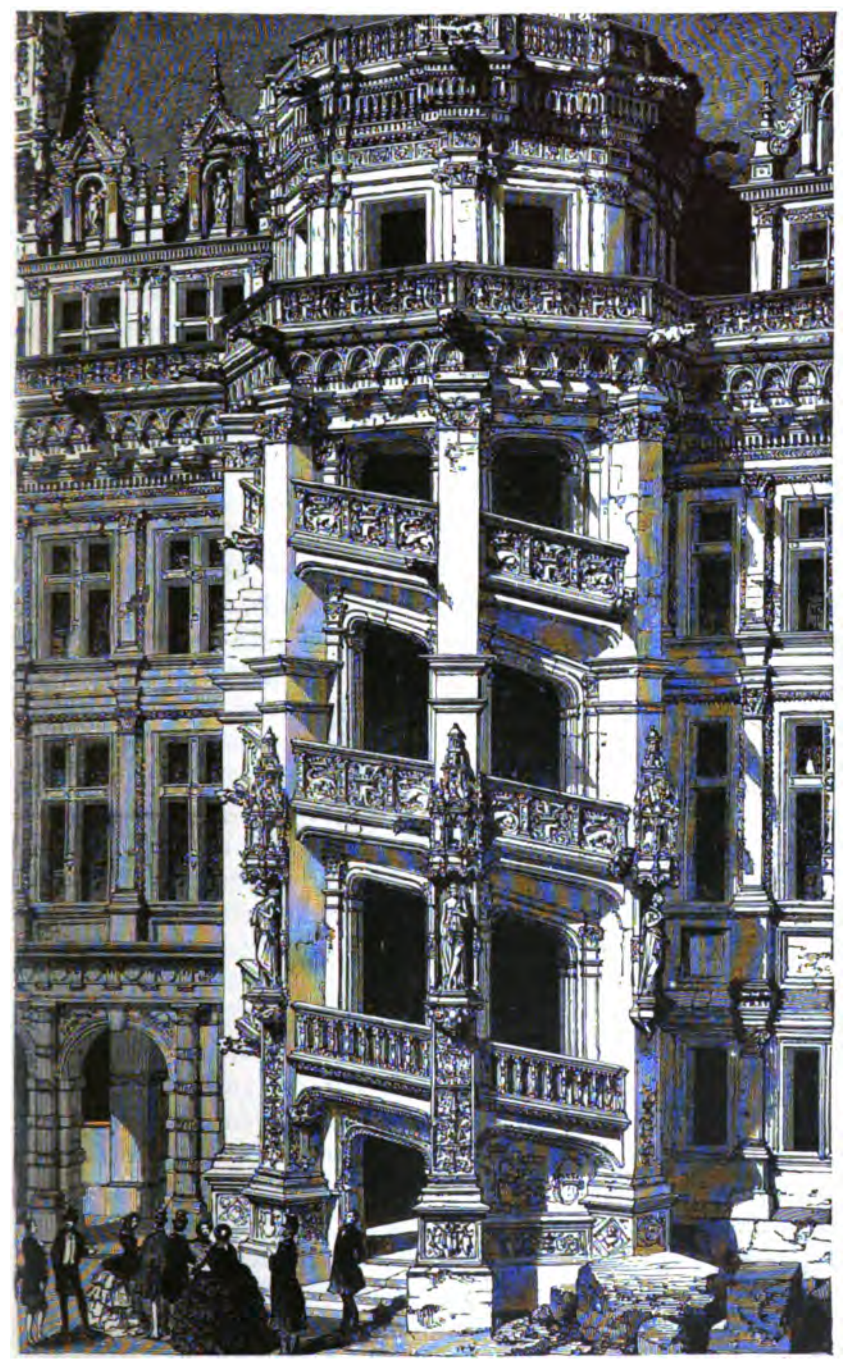


Fig. 29. Die Wendeltreppe im Schlofs zu Blois.

besken, neben denen man Wappen, Embleme und Namenszüge des Königs und der Königin erblickt, bedeckt. Weiter treten auf reich ſculpirten Conſolen, unter Baldachinen von gothiſchem Aufbau mit Renaiſſancedetails, Statuen allegoriſcher Figuren hervor. Die Baluſtraden endlich ſind im untern Geſchoſs mit candelaberartigen Stützen, in den oberen mit Salamandern und dem Buchſtaben F in prachtvollſter Ornamentik geſchmückt; den oberen Abſchluſs bildet das hier durchgeführte Hauptgeſims mit ſeiner herrlichen Baluſtrade. Dann folgt eine Terraſſe, auf welche die Treppe mündet und hinter welcher ſich ein krönendes Obergeſchoſs, achteckig, aber von geringerem Durchmeſser erhebt, das nochmals mit einem verſchwenderiſch reichen, höchſt originell componirten Dachgeſims und durchbrochener Baluſtrade ſchlieſst, in der Mitte aber als Krönung einen eleganten ſchlanken Giebelaufſatz, nach Analogie der Dachfenſter, aber wieder in neuer Variation, hervortreibt. Mit einem Wort: an dieſem Wunderwerk der Architektur iſt eine Originalität der Compoſition, eine geiſtreiche Friſche der Erfindung, eine künſtleriſche Feinheit in der Ausführung, die nirgends wieder in dieſer Art ihres Gleichen haben wird.

Das Innere der Treppenanlage iſt nicht minder von ſeltenſter Pracht und reichſter Ausführung. Die Wandpfeiler werden durch edle Pilaſter gebildet, der ſteigende Plafond iſt mit gothiſchen Rippen gegliedert, in deren Durchſchneidung ſich Roſetten von eleganteſter Arbeit zeigen. Der mittlere Pfeiler iſt in den ſchmalen Flächen zwiſchen den gothiſchen Dienſten mit köſtlichen Arabesken bedeckt, der obere Gewölbſchluſs der Treppe mit ausgeſuchter Feinheit dekorirt. Vor allem ſind aber die Krönungen der Portale zu den einzelnen Stockwerken von ſeltener Ueppigkeit, mit Salamandern und edlen Arabesken in ſpielender Anmuth geſchmückt.

Die innere Dispoſition der oberen Stockwerke beſteht aus zwei Reihen gröſserer und kleinerer Gemächer, die weder durch beſondere Gröſse noch durch ungewöhnliche Höhe — letztere beträgt nicht über fünfzehn Fuſs — ſich auszeichnen. Etwas Ungewöhnliches für dieſe Zeit iſt aber die Doppelreihe der Zimmer, die dadurch entſtand, daſs eine neue Mauer an der Auſsenſeite in einem Abſtand von ſechzehn Fuſs vor der alten Umfaſſungsmauer aufgeführt wurde. Beide Mauern haben eine Dicke von über fünf Fuſs; der mittlere Theil, der einen quadratiſchen Thurm umfaſste, ſogar zwei Meter. Dadurch haben ſich tiefe Fenſterniſchen nach der Auſsenſeite gebildet, die dieſen Gemächern beſonderen Reiz verleihen. Vor mehreren dieſer Zimmer öffnen ſich polygone Altane nach auſsen, die ebenfalls den corridorartigen ſchmaleren Räumen einen freieren Ausblick verſchaffen. Faſt am Ende dieſer Flucht iſt eine kleine Kapelle mit polygonem erkerartig ausgebautem Chor angelegt. Endlich wurde um den vom älteren Bau herrührenden runden Thurm ein offener Umgang auf Arkaden, abermals mit altanartigem

Ausbau angelegt. Durch die meifterhafte Reftauration Dubans ift Alles wieder dem urfprünglichen Zuftand nahe gebracht. Die reich gemalten Holzdecken mit ihren gefchnitzten Balken, die grofsen prächtigen Kamine, die glafirten Kacheln der Fufsböden find treu nach alten Muftern hergeftellt.

Wir haben endlich noch einen Blick auf die lange nach Norden gerichtete Aufsenfaçade zu werfen. (Fig. 30.) Sie zeigt mit gutem Recht eine einfachere Behandlung, ein ftrengeres Anfchliefsen an italienifche Bauweife. Die Façade erhebt fich in ihrer ganzen Länge aus dem unregelmäfsigen Felsboden und zwar fo, dafs ihre weftliche Hälfte ein Stockwerk weniger hat als die öftliche. Letztere beginnt mit einem Erdgefchofs von gekuppelten Bogenfenftern mit Kreuzftäben, an deren Stelle die weftlichen Theile nur fchwere Subftruktionen zeigen. Darauf folgen in der ganzen Länge des Baues zwei Stockwerke von gleicher Höhe, deren Fenfter fämmtlich in der Tiefe eines loggienartigen Bogenganges angebracht find. An den Bögen diefer Arkaden fowie an manchen andern Einzelheiten erkennt man, dafs hier zwei verfchiedene Bauführungen fich berühren: die weftliche Hälfte hat gedrückte Korbbögen, die öftliche nur ein Segment des Rundbogens, letztere Form als die unorganifchere wohl ungefälliger als erftere, beide freilich in der nordifchen Renaiffance durch die geringe Höhe der Stockwerke bedingt. Die Einfaffung der einzelnen Syfteme bilden unten und oben Pilafter, deren Kapitäle mit ächt florentinifcher Feinheit die korinthifche Form variiren. Wenn irgendwo, fo läfst fich an diefer Façade der Einflufs eines italienifchen Baumeifters vermuthen. Den Abfchlufs der Façade bildet der Rundbogenfries mit Mufcheln, der einen Theil des prachtvollen Hauptgefimfes der Hoffaçade ausmacht. Man mufs den feinen Takt bewundern, mit welchem diefe einfachere Form am Aufsenbaue über den leichten Arkadenwänden gewählt ift. Ueber dem Gefimfe erhebt fich noch ein Gefchofs mit kurzen ftämmigen ionifchen Säulen auf Stylobaten, die durch eine Baluftrade verbunden find, und deren Form an der öftlichen Hälfte ein kurzes korinthifches Pilafterchen bildet, während fie an der weftlichen Seite einfacher ift.

Die lange Ausdehnung diefer Façade erhält eine Unterbrechung durch die theils als offne Altane, theils zugleich als gefchloffne Erker durchgeführten polygonen Balkone. Sie entwickeln fich in mittelalterlicher Weife aus übereck geftellten Confolen mit tragenden Figürchen und reichgegliedertem Sockel. Sie haben an den Ecken Wafferfpeier von phantaftifcher Form, an den Baluftraden Reliefscenen aus der antiken Mythologie, an den Pfeilern graziöfe Ornamente, aus Emblemen und Arabesken beftehend. Aufserdem find die Pilafter des Hauptgefchoffes in dem weftlichen Bau ebenfalls reich ornamentirt, während fie in den übrigen Theilen glatt geblieben find.

Ferner zeigen die Baluſtraden des Hauptgeſchoſſes die Namenszüge des Königs und ſeiner Gemahlin, ſowie die Embleme beider, den gekrönten Salamander in Flammen für den König, die Lilien und den von einem Pfeil durchbohrten Schwan für die Königin. Fügen wir hinzu, daſs die Niſchen der Loggien in glänzendem Farbenſchmuck mit Gold und Azur leuchten, ſo haben wir von der Pracht auch dieſer immerhin einfacheren Theile eine annähernde Andeutung gegeben.

Was die Zeitſtellung des Baues betrifft, ſo erhellt aus den Emblemen, daſs ſeine verſchiedenen Theile vor dem Tode der Königin Claude (1525) ausgeführt worden ſind. Da von der Auſsenſeite die öſtlichen Theile offenbar jünger ſind als die weſtlichen, und da beide ſpäter in Angriff genommen wurden als die Hoffaçade, ſo werden wir wohl berechtigt ſein, den Anfang des Baues in den Beginn der Regierungszeit des Königs hinaufzurücken.

Im 17. Jahrhundert erfuhr das Schloſs von Blois die beklagenswerthe Umgeſtaltung durch Gaſton von Orleans, den Bruder Ludwigs XIII, welcher von 1635—1660 durch Manſart den weſtlichen Flügel abreiſsen und mit dem pompöſen, aber nüchternen Bau vertauſchen lieſs, den man jetzt noch ſieht. Die Revolution übte ihre Zerſtörungsluſt auch an dieſem Prachtbau, und es fehlte nicht viel, daſs derſelbe im Jahr 1793 mit ſo manchem andern bedeutenden Monument der Erde gleich gemacht worden wäre.[1]) Später wurde das Schloſs zur Kaſerne herabgewürdigt, und erſt ſeit 1841 erlebte es die treffliche Wiederherſtellung durch F. Duban, in der man es jetzt bewundert.

§ 22.

Schloss Chambord.

Wenn man den Reichthum der Ideen, die Mannigfaltigkeit der Erfindungen dieſer ſchöpferiſchen Zeit ſchätzen will, ſo muſs man die auſserordentliche Verſchiedenheit in Anlage und Ausführung der einzelnen Schlöſſer betrachten. Sprächen die decorativen Formen nicht unzweideutig, ſo würde man kaum glauben, daſs das phantaſtiſche Schloſs von Cham-

[1]) Von dem Geiſt, in welchem man damals die hiſtoriſchen Denkmäler betrachtete, giebt die »Voyage dans les départements de la France par le citoyen la Vallée« Zeugniſs. Der geſinnungstüchtige citoyen ſagt vom Schloſs zu Blois: »Il fut l'ouvrage de vingt mains, et il ſemble que les rois ſe ſoient acharnés à qui le defigureroit le mieux. Tour-à-tour il épuisa le mauvais goût de Louis XII, de François I, de Henry II, de Charles IX, de Henry III, de Henry IV; et tous ces meſſieurs, de père en fils, par la sotte vanité de vouloir ſe mieux loger que leur père ſont parvenus à n'en faire qu'un amas de pierres, ſans choix et ſans grâce, et que les ſtériles admirateurs de ſottiſes royales trouvent ſuperbe.« L. de la Sauſſaye, hiſt. du chât. de Blois. p. 351.



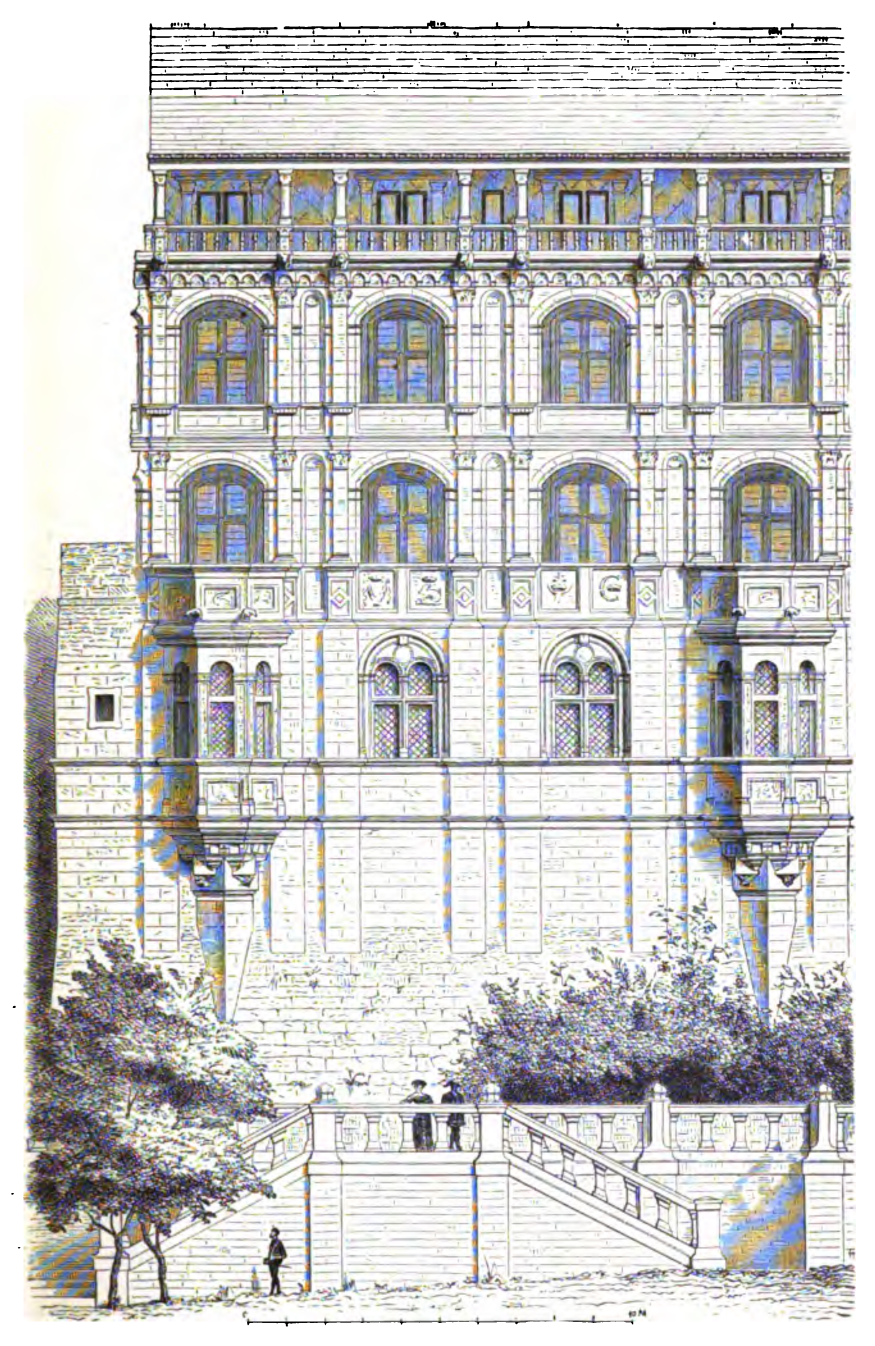


Fig. 30. Schlofs von Blois. Theil der nördl. Façade. (Baldinger nach Phot.)

bord[1]) zu derfelben Zeit und für denfelben Fürften errichtet wurde, wie der edle Bau von Blois. Chambord liegt einige Meilen von Blois und der Loire entfernt in einer öden fandigen Gegend, deren Eindruck um fo trübfeliger ift, wenn man kaum die lachenden Ufer der Loire verlaffen hat. Nur die Jagdluft Franz' I gab Veranlaffung, in diefer Einöde ein fo grofsartiges Schlofs zu bauen. Das Schlofs erhebt fich wie eine Fata Morgana, in einem jetzt verwilderten, von einer Mauer umzogenen waldigen Gehege von bedeutender Ausdehnung. Schon im frühen Mittelalter lag hier ein kleines Jagdfchlofs der Grafen von Blois, in deffen Nähe fpäter die Mutter Franz' I das Schlofs Romorantain bewohnte. Der König, der eine innige Anhänglichkeit an die Stätten feiner Jugend bewahrte, begann um 1526 den Bau diefes mächtigen Schloffes. Die Conftruction ift riefenhaft gewaltig, alles aus grofsen Quadern, der ganze Bau von Weften nach Often ohne die Thürme gegen 400 Fufs breit bei 275 Fufs Tiefe. Es ift, als ob die ganze Phantaftik des Mittelalters noch einmal gegen den eindringenden neuen Geift fich erhoben und der Renaiffance mit diefer koloffalen Schöpfung fich eigenwillig und capriziös entgegengeworfen hätte: ein Verfuch, der um fo intereffanter auftritt, als er fich mit den Detailformen der Renaiffance vollzieht. (Fig. 31.)

Die Anlage des Ganzen (Fig. 32) geht fo genau auf die Difpofitionen mittelalterlicher Burgen ein, dafs fie fogar den koloffalen, von den übrigen Gebäuden ifolirten Hauptthurm, den Donjon aufnimmt; nur dafs fie ihn für die modernen Lebensgewohnheiten umgeftaltet und durch ftreng fymmetrifche, regelmäfsige Anlage des Ganzen dem neuen Geifte eine Conceffion macht. Das Gebäude bildet ein grofses Rechteck, welches von vier runden Thürmen von 40 Fufs Durchmeffer flankirt wird. Jeder diefer Thürme zeigt im Innern eine andre Eintheilung, indem er im Wefentlichen aus einem oder zwei grofsen Wohnzimmern mit Kabinet, Garderobe und befonderem Treppenaufgang befteht. Ebenfo ift der vordere Flügel, zu dem eine Zugbrücke über den Graben führte, gleich den beiden Seitenflügeln in eine Anzahl von Wohnzimmern getheilt, von denen jedes mit einer Garderobe verbunden, vom Nebengemach aber abgefchloffen und mit eigenem Zugang verfehen ift. Welchen Werth man in den Schlöffern jener Zeit auf diefe Anordnung des Innern legte, beweift bei Rabelais die Schilderung der Thelemiten-Abtei, beftätigt aufserdem die Mehrzahl der damals entftandenen Schlöffer. Die drei oben betrachteten Flügel des Schloffes haben nur ein Erdgefchofs und fchliefsen über diefem mit einer Terraffe. Nur die nörd-

[1]) Aufn. bei Du Cerceau, T. I, Berty, renaiff. T. II und Gailhabaud, Denkm. der Bauk. Bd. IV. Das Gefchichtliche bei L. de la Sauffaye, le château de Chambord, Lyon 1859 und deff. Verf. Blois et fes environs. p. 247 ff. Vergl. dazu die prächtige Darftellung in den Châteaux hiftoriques II, 197 ff.

Fig. 31. Schlofs Chambord.

liche, an den Hauptbau ſich anſchlieſsende Hälfte der beiden Seitenarme iſt mit einem oberen Geſchoſs verſehen. Die vierte Seite bildet in zwei Stockwerken über einem mit Arkaden verſehenen Erdgeſchoſs die Verbindung mit dem Hauptbau. In den beiden äuſseren Ecken ziehen dieſe Arkaden einen Halbkreis, der ſich als offenes Gerüſt um eine groſse Wendeltreppe emporbaut. Beide Wendeltreppen reichen bis zum Dachgeſchoſs, wo ſie in einer Kuppel mit ſchlanker Laterne ſchlieſsen. Ihr Aeuſseres iſt in den drei unteren Geſchoſſen mit Pilaſtern, im oberſten Stockwerk mit ſchlanken Hermen bekleidet, die jedoch nicht vollendet, nur roh vorgehauen ſind.

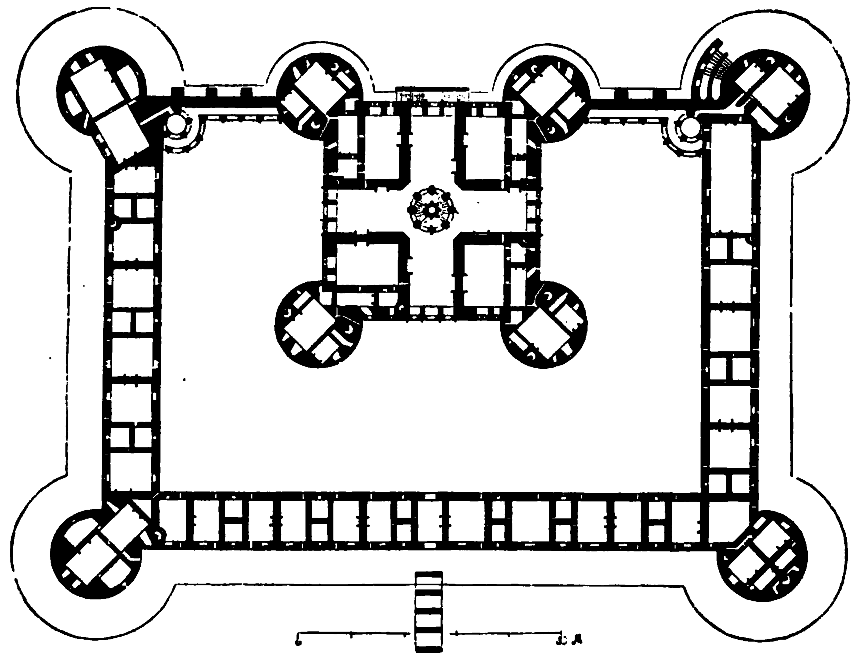


Fig. 32. Schloſs Chambord. (Du Cerceau.)

Von dieſen beiden Treppen iſt nur die öſtliche, die zu den Wohnzimmern Franz' I führte, aus der erſten Bauepoche, während die weſtliche aus der Zeit Heinrichs II ſtammt. An dieſer, ſowie an den Obergeſchoſſen des anſtoſsenden Flügels ſind auch die Details bei weitem nicht ſo fein ausgeführt, vielmehr ſchwer und plump, mit roh angewandten Lilien-Emblemen und vorgeſchobenen Säulen.

Der merkwürdigſte Theil des Ganzen iſt der in Form eines Donjon angelegte Mittelbau, ein Quadrat von 140 Fuſs, flankirt mit vier runden Thürmen von ca. 62 Fuſs Durchmeſſer. Im Centrum dieſes Baues erhebt

fich felbftändig auf acht mächtigen Strebepfeilern die berühmte doppelte Wendeltreppe (Fig. 33), fo angelegt, dafs die Hinauf- und die Hinabfteigenden einander nicht zu begegnen brauchen. Mit ihren durchbrochenen Strebebögen und der fchlanken Laterne, auf deren Spitze eine koloffale

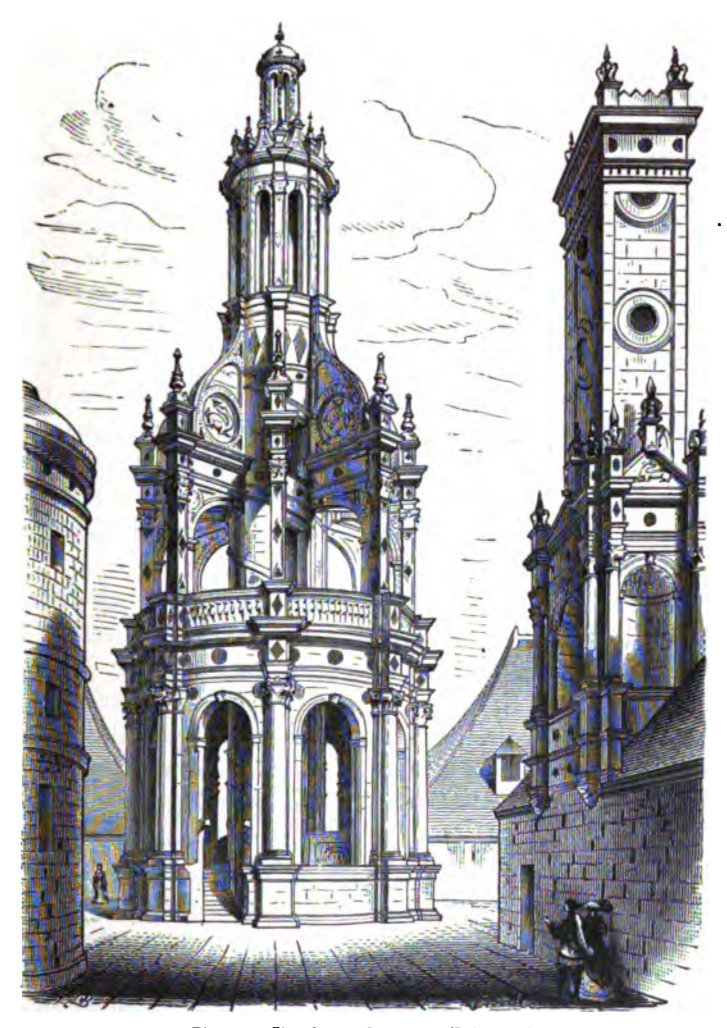


Fig. 33. Chambord. Laterne. (Baldinger.)

Lilie fich erhebt, ragt fie in bedeutender Höhe über den Dächern der umgebenden Theile und der Thürme in die Luft, mit dem trefflichen weifsen Kalkftein fich fcharf vom blauen Himmel abfetzend. Um diefe Haupttreppe legt fich in Form eines griechifchen Kreuzes ein grofser Saal, oder vielmehr

vier Säle, in jedem Geſchoſs ſich wiederholend, jeder mit zwei Kaminen, die verſtändiger Weiſe nicht einander gegenüber angebracht ſind, um die Communication zu erleichtern. Dieſe Säle ſind mit gewaltigen Tonnengewölben in mächtiger Steinconſtruction überdeckt, in deren Caſſetten man in vielfachen Variationen den Salamander und den Namenszug des Königs ſieht. Im Verhältniſs zur Breite der Säle ſind die im Korbbogen ausgeführten Gewölbe etwas gedrückt, doch mag grade dadurch für die Bewohner ein behaglicher Eindruck erzielt worden ſein.

Die vier zwiſchen den Kreuzarmen liegenden Ecken des Mittelbaues ſowie die anſtoſsenden Thürme ſind wieder zu einzelnen Wohnräumen, deren jeder aus einem gröſseren Hauptgemach, Kabinet und Garderobe beſteht, eingetheilt. Der Hauptraum in dem ſüdweſtlichen Thurm iſt die Schloſskapelle. Alle dieſe Wohnräume haben ihre eigenen Aufgänge in kleinen Wendeltreppen, ſtehen aber unmittelbar mit dem groſsen gemeinſchaftlichen Saal in Verbindung, der ſeinerſeits wieder durch die Haupttreppe allgemein zugänglich iſt und durch Seitengalerien, die an den Thürmen hingeführt ſind, mit den beiden äuſseren Flügelbauten zuſammenhängt. Eine gröſsere Kapelle iſt in dem äuſseren Thurme der nordweſtlichen Ecke angebracht. Dies in kurzen Zügen die Eintheilung des Schloſſes, der man das Zeugniſs nicht wird verſagen können, daſs ſie den Lebensbedürfniſſen ihrer Zeit trefflich entſprach, obwohl ſie dieſelben wunderlich genug in die Formen einer vergangenen Kulturepoche einzwängte.

Was nun die künſtleriſche Behandlung betrifft, ſo beſteht dieſelbe faſt noch ausſchlieſslicher als zu Blois aus antikiſirenden Elementen. Die Haupttheile des Gebäudes zeigen drei Geſchoſſe, belebt durch Fenſter mit einfachen oder doppelten Kreuzſtäben. Sämmtliche Fenſter haben geraden Sturz, mit Ausnahme der drei Rundbogenfenſter, die den Mittelſaal im oberen Geſchoſs erleuchten. Die Gliederung der Wände wird in allen drei Geſchoſſen durch ein Syſtem vertical verbundener Pilaſter und horizontaler Geſimsbänder gebildet. Obwohl nun an ihren Kapitälen ſich die mannigfaltigſte Erfindung und die delikateſte Behandlung des Reliefs geltend macht, ſo vermag doch alles dieſes die ſtarre Monotonie dieſer Gliederung, die an dem ganzen Bau in ödem Einerlei ſich hinzieht, nicht genügend zu beleben. Selbſt das reiche Kranzgeſims, das die Hauptmotive des ſchönen Geſimſes von Blois, Conſolen und Rundbogenfries, nur freilich in nicht ſo organiſcher Verbindung, wiederholt und eine etwas zu zierliche Baluſtrade hinzufügt, iſt nicht im Stande, jenen Eindruck aufzuheben.

Aber die Monotonie wird noch viel empfindlicher durch den überſchwänglichen Reichthum, mit welchem die hohen Dächer des Mittelbaues und der Thürme mit ihren Laternen, mit den in lauter Variationen ſich erſchöpfenden Dachfenſtern und ihren hohen Giebelkrönungen, den koloſſalen,

ebenfalls in den verfchiedenften Formen durchgeführten Kaminen und endlich der Haupttreppe mit ihrer phantaftifchen, alles überragenden Laterne überladen find. Das Ange wird wie bei den complicirteften gothifchen Bauten durch diefe Ueberfchwänglichkeit vollftändig verwirrt, und der unbefangene Befchauer mufs fich geftehen, dafs eine Architektur, welche die Hauptheile der Conftruction öder Nüchternheit Preis giebt, um die untergeordneten Partieen auf's Ungebührlichfte hervorzuheben, der Schönheit wie der Wahrheit den Rücken kehrt. Wunderlich genug ift noch ein anderes dekoratives Element ausfchliefslich an den Pilaftern und Gefimfen der Dacherker, fowie den Kaminen und dem Treppenthurm verwendet: die zahlreich in die Flächen eingelaffenen Trapeze, Kreife, Halbkreife und Dreiecke von dunklen Schieferplatten, die den Reichthum diefer Theile noch fchreiender machen. Bekanntlich ift dies eine Dekoration, der fich nur die venezianifche und die von ihr abhängige oberitalienifche Kunft bedient.

Wir haben es offenbar mit dem Werk eines Architekten zu thun, der, aus der einheimifchen Schule hervorgegangen, den Beweis liefern wollte, dafs er des neuen Stiles vollkommen Herr fei und zugleich im Stande, ihm den phantaftischen Reiz der mittelalterlichen Architektur abzuringen. Diefer Künftler war, wie neuere Unterfuchungen dargethan, *Pierre Nepveu*, genannt *Trinqueau*, der ausdrücklich als Meifter der Arbeiten am Schlofs Chambord bezeichnet wird.[1]) Chambord ift übrigens niemals ganz vollendet worden. Auf einige fpäter ausgeführte Theile wiefen wir bereits hin. Das Erdgeschofs zeigt überall die feinen Formen der Zeit Franz' I, ebenfo der ganze Hauptbau und der vom König felbft bewohnte nordöftliche Flügel. Die oberen Gefchoffe des nordweftlichen Flügels dagegen beweifen durch ihre plumperen Formen und die rohere Ausführung eine fpätere Zeit. Aufser Heinrich II hat namentlich Ludwig XIV durch Manfart den Bau weiter führen laffen. In der Revolution wurde das Schlofs mit fo vielen anderen vollftändig verwüftet. Nicht blofs das prachtvolle Mobiliar wurde zerftört oder vertrödelt, fondern die reichen Kamineinfaffungen herabgefchlagen und herausgebrochen, ja felbft die koftbaren Tapeten von Arras verbrannt, um die Gold- und Silberfädchen daraus zu gewinnen. Jetzt ift im Innern keine Spur mehr von der alten Pracht; nur die Gewölbe des grofsen Saales und einzelner Zimmer, in gedrücktem Bogen, aber in folidefter Conftruction ausgeführt, zeigen in ihren Caffetten Reliefs von ausgezeichneter Feinheit. Die grofse Kapelle in dem äufseren Thurme ift ernft und einfach in zwei Gefchoffen mit Wandfäulen dekorirt.

---

[1]) L. de la Sauffaye, a. a. O. p. 260: »Pierre Nepveu dit Trinqueau, maiftre de l'oeuvre de maçonnerie du bastiment du Chaftel de Chambord.«



§ 23.

Schloss Madrid oder Boulogne.

Einen gröſseren Gegenſatz innerhalb derſelben Zeit wird man kaum finden als ihn das Schloſs Madrid im Vergleich mit Chambord bietet. Franz I lieſs es in der Nähe von Paris mitten im Bois de Boulogne ſeit 1528 etwa errichten.[1]) Es erhielt allgemein den Namen Madrid, nicht wie man wohl gemeint hat, in Erinnerung an die Gefangenſchaft des Königs oder gar in Nachahmung eines in der Hauptſtadt Spaniens befindlichen Schloſſes; mehr Wahrſcheinlichkeit hat die Anſicht, daſs dieſer Beiname durch den Spott der Hofleute entſtanden ſei, wenn der König ſich mit wenigen intimen Gefährten dem Hofe entzog, um in dem Schloſs des Boulogner Gehölzes ſeiner Muſe zu leben. Von dieſem Prachtbau, der mit

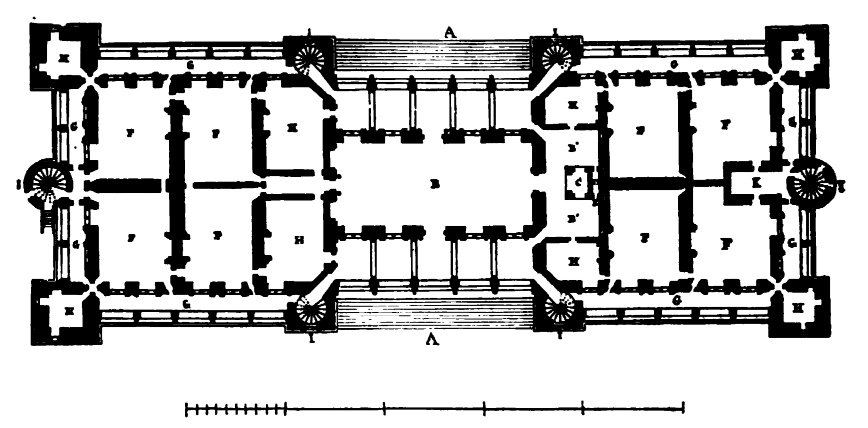


Fig. 34. Schloſs Madrid. (Du Cerceau und V.-le-Duc.)

dem feinſten Kunſtſinn angelegt und ausgeſtattet war, iſt kein Stein auf dem andern geblieben. Die Revolutionszeit hat ihn dem Erdboden gleich gemacht. Nur den Aufnahmen Du Cerceau's verdanken wir eine genauere Kenntniſs desſelben.

Das Schloſs Madrid[2]) war das, was die Franzoſen ein Manoir (manerium) nennen, d. h. ein kleineres, ohne Thürme und Donjon errichtetes ländliches Wohnhaus, dem in der Regel auch der Hof fehlt. Ganz ſo verhielt es ſich mit dieſem Schloſs (Fig. 34). Es bildete ein Rechteck von 250 Fuſs Breite bei 95 Fuſs Tiefe. Auf den vier Ecken erhoben ſich vortretende

[1]) In dem königlichen Erlaſs vom 28. Juli 1528 wird auſser Fontainebleau auch das Schloſs von Boulogne unter den auszuführenden Bauten genannt. De Laborde, la renaiſſ. T. I, p. 537. — [2]) Aufn. bei Du Cerceau, T. I vgl. dazu Viollet-le-Duc, Entretiens I, p. 353 ff.

quadratifche Pavillons; zwei viereckige Treppenthürme theilten die beiden langen Façaden in drei gleiche Theile, während an den fchmalen Seiten fich in der Mitte ein runder Treppenthurm erhob. Zwifchen diefen Treppenthürmen und den Pavillons find auf Pfeilern mit vorgelegten Halbfäulen in den beiden Hauptgefchoffen Arkaden herumgeführt, genügend geräumig, um eine leichte Communication zu geftatten, aber nicht fo tief, um den grofsen, mit doppelten Kreuzftäben verfehenen Fenftern das Licht zu verkümmern. Der mittlere Theil der beiden Hauptfaçaden hat dagegen in ganzer Breite eine Treppe A, welche zu einem weit zurückfpringenden Bogengang von beträchtlicher Tiefe (12 Fufs) führt. Diefe ftattlichen Hallen bilden den Zugang zu dem grofsen Saal, der mit feiner Länge von circa 65 Fufs und feiner Breite von 28 Fufs den ganzen mittleren Theil der Anlage einnimmt. Diefer Saal wiederholt fich mit feinen Arkaden im oberen Hauptgefchofs. Es folgt dann ein kleineres Gefchofs, deffen Gemächer durch die auf den untern Arkaden ruhende Terraffe mit einander verbunden find; endlich ein viertes Stockwerk, welches gleich dem vorigen von mäfsiger Höhe ift und, wie jenes, Gaftzimmer enthielt. Aufserdem war ein niedriges Erdgefchofs, halb unterirdifch, mit mächtigen Gewölben angebracht, das die Küchen und fonftige Haushaltungs- und Dienfträume umfchlofs. Mit richtigem Verftändnifs hatte der Architekt das Gebäude fo orientirt, dafs die Hauptfronten nicht genau nach Norden und Süden gerichtet waren; der Saal und die meiften andern Räume hatten dadurch im Sommer erfrifchende Kühle und in der kälteren Jahreszeit möglichft viel Sonne.

Die Anordnung des Innern war, den Sitten der Zeit entfprechend, von ausgefuchter Zweckmäfsigkeit. Der grofse Saal B, von zwei prächtigen Kaminen erwärmt, hatte an der einen Schmalfeite einen kleineren Saal B', der dem König diente, wenn er fich von der Gefellfchaft zurückziehen wollte. Im diefem Saal erhob fich bei C ein mächtiger Kamin, hinter welchem ein Gang D und in der Mauer eine Treppe E angebracht war, auf welcher man ungefehen zu einem über diefem Theil liegenden kapellenartigen Raum gelangen konnte. Diefe beiden Räume zufammengenommen hatten die Höhe des Hauptfaales, die gegen 22 Fufs betrug. Aufserdem ftand diefer Nebenfaal durch befondere Eingänge mit den äufseren Arkaden in Verbindung. Die übrigen Theile der beiden Hauptgefchoffe waren zu gefonderten Wohnungen beftimmt. Man findet in jedem Flügel vier grofse Zimmer F mit Kaminen, jedes mit einer Garderobe H verbunden, die zum Theil in den Eckpavillons angebracht und in finnreicher Weife untereinander und mit den Portiken verbunden find. Jedes diefer Wohngemächer konnte von dem andern abgefondert werden; jedes ftand in unmittelbarer Verbindung mit den Portiken G und den Treppenthürmen I, fowie mit dem Hauptfaal, fo dafs die Bewohner, ohne beobachtet zu werden, aus- und ein-

gehen konnten. Die Verbindung der Räume war alſo ſo angenehm und bequem wie möglich; der Architekt hielt dabei zwar für den Mittelbau die Axen der Fenſter und Arkaden übereinſtimmend, band ſich aber für die Flügel nicht ſtreng an ſolche Vorſchrift. Dagegen legte er die Thüren der Gemächer überall dicht bei den Fenſtern an, ſo daſs er möglichſt viel ununterbrochene Wandflächen erhielt. Endlich iſt noch zu bemerken, daſs auch in den offenen Portiken durch die vorſpringenden Treppenthürme und Pavillons die Zugluft möglichſt abgeſchnitten war. Man darf dieſes Schloſs alſo wohl als Muſter eines fürſtlichen Landſitzes jener Zeit bezeichnen.

Der Aufbau des Ganzen, von dem wir in Fig. 35 den mittleren Theil geben, zeigte eine Verbindung zwiſchen italieniſcher und franzöſiſcher Auffaſſung, die hier ebenſo gelungen, wie in Chambord miſsglückt war. Die hohen Dächer, die jeden Haupttheil bedeckten, die kuppelartigen Krönungen der Wendeltreppen, die Manſardenfenſter und die gewaltigen Kamine gehörten der nationalen Ueberlieferung an, aber ſie waren auf das Maaſs des Nothwendigen zurückgeführt, nicht Gegenſtand einer phantaſtiſchen Liebhaberei geworden. Auch die Fenſter mit ihren ſteinernen Kreuzſtäben und die Conſtruction der Wölbungen gehörten der heimiſchen Bauweiſe an: alles Uebrige dagegen war der italienischen Renaiſſance mit freiem Verſtändniſs nachgebildet. Dies gilt von den Arkaden mit ihren eleganten Pfeilern und Säulen, ihren reich profilirten und caſſettirten Bögen und ihren Medaillonfüllungen, von den elegant decorirten Frieſen und der mannigfaltigen Umrahmung der Fenſter, durch welche jedes Stockwerk ſeinen beſonderen Charakter erhält, endlich von der Krönung der Thüren, die mehrfach einen Giebel mit ruhenden Figuren zeigen. Den glänzendſten Schmuck empfing der Bau durch die reiche Anwendung farbig glaſirter Terrakotten, für welche *Girolamo della Robbia* ausdrücklich von Florenz berufen wurde.[1]) An den Frieſen der Hauptgeſchoſſe und den Medaillons der Arkaden, ebenſo an den Deckencaſſetten der Portiken, ſowie an den Fuſsböden war dieſer glänzende Schmuck verwendet. Du Cerceau gibt einige Beiſpiele der Caſſettenplatten, die durch Schönheit der Zeichnung und Reichthum der Erfindung bewundernswürdig ſind. Wenn indess der gelehrte Viollet-le-Duc[2]) die Behauptung ausſpricht, daſs dieſe Anwendung glaſirter Terrakotten am Aeuſsern von Gebäuden eine neue, Franz I zu verdankende Erfindung ſei, ſo vergiſst er unter anderem die Façaden der Innocenti zu Florenz, des Hoſpitals zu Piſtoja, vor Allem des Oratoriums S. Bernardino zu Perugia.

[1]) Vaſari, V. di Luca della Robbia T. III, p. 72: »Girolamo . . . . . fu condotto in Francia; dove fece molte opere per lo re Francesco a Madri, luogo non molto lontano da Parigi; e particolarmente un palazzo, con molte figure ed altri ornamenti« etc. — [2]) Entretiens T. I, p. 354.



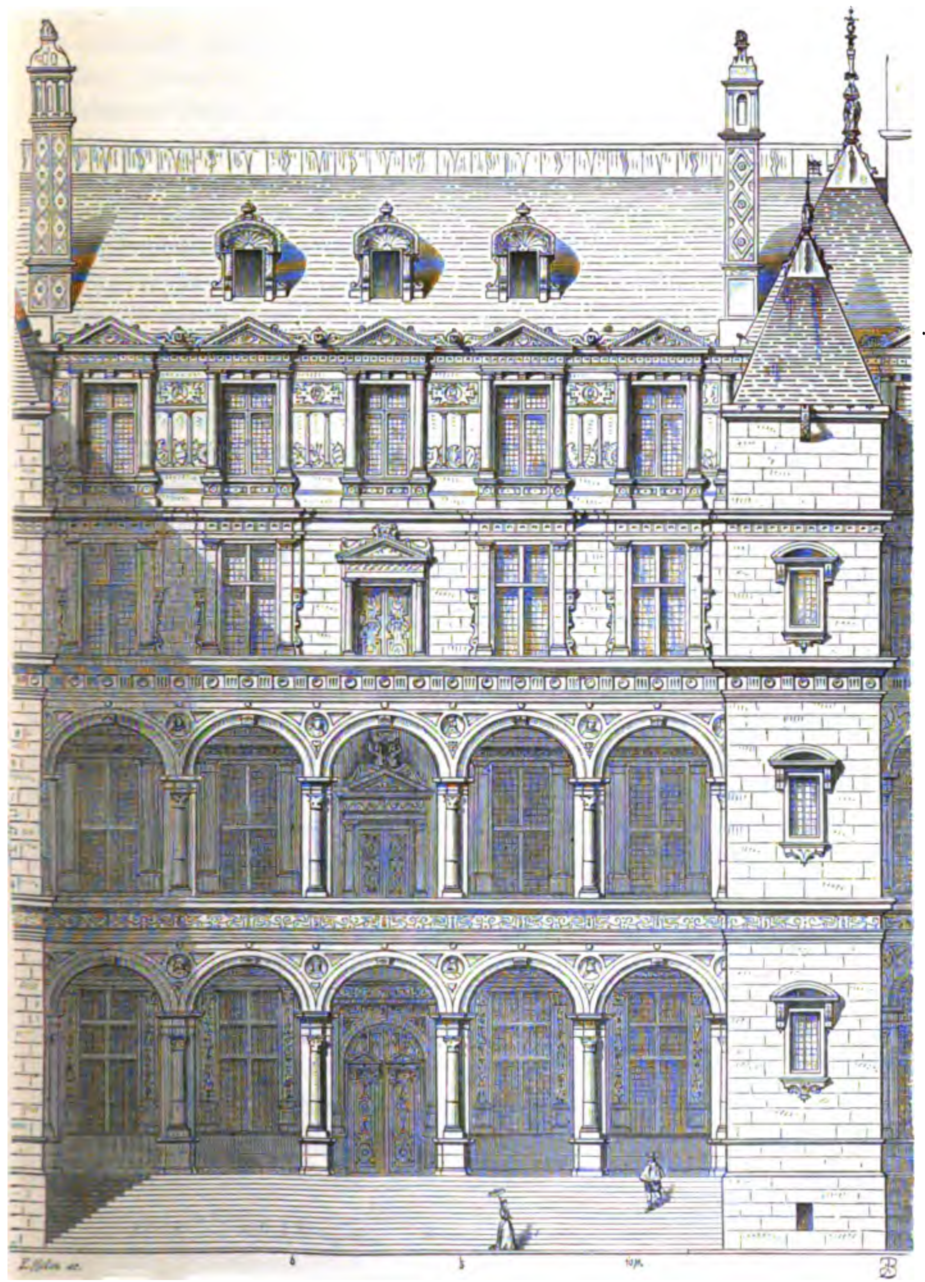


Fig. 35. Schlofs Madrid. Mittelstück der Façade. (Du Cerceaux und V.-le-Duc.)

Es iſt auch bei dieſem Bau lebhaft darüber geſtritten worden, ob er von einem italieniſchen oder einem einheimiſchen Baumeiſter herrühre. Dank neueren Unterſuchungen wiſſen wir, daſs es ein Franzoſe war, *Pierre Gadier*, welcher den Bau entworfen und ausgeführt hat. Mit Unrecht will der Graf de Laborde den wackeren »maître maçon« zu einem bloſsen techniſchen Bauführer herabſetzen, indem er ſagt: »Gérôme de la Robbia était l'artiſte créateur, l'homme de génie et de goût, Pierre Gadier, ouvrier ſoumis, mais en réalité le véritable conſtructeur.« Dieſe Hypotheſe ſchwebt vollſtändig in der Luft; ſelbſt Vaſari weiſs nur von Terrakotten und Stuckaturen, mit welchen della Robbia das Gebäude geſchmückt habe. Von dieſen Arbeiten, die gröſstentheils das Innere angingen, giebt Du Cerceau reichliche Beiſpiele. Er hat die beiden Kamine des Hauptſaales mit der zwiſchen ihnen liegenden Thür, den groſsen Prachtkamin des Nebenſaales und auſserdem noch mehrere Kamine der verſchiedenen Zimmer dargeſtellt. An dieſen fällt nicht blos der Reichthum der Dekoration, die verſchwenderiſche Anwendung von Sculptur und Malerei, die Mannigfaltigkeit der Anordnungen auf, ſondern mehr noch eine bedenklich hervortretende Vorliebe für ſchwülſtige, ja geradezu barocke Formen. Namentlich ſind hermenartige Karyatiden in zum Theil höchſt unſchönen Formen zur Anwendung gekommen. Da indeſs die innere Ausſtattung erſt nach Franz' I Tode durch Philibert de l'Orme und ſpäter durch Primaticcio zur Vollendung kam, ſo müſſen wir einen Theil dieſer Werke dieſer ſpätern Zeit zurechnen. Wir wollen nur noch anmerken, daſs die reicheren Kamine eine groſse Niſche mit einem Poſtament, das für eine Statue beſtimmt war, über ſich haben, andere dagegen ein offenbar für Malerei beſtimmtes Bildfeld. An einem Kamine iſt dasſelbe mit einem Gemälde der Entführung der Europa geſchmückt.

Pierre Gadier ſtarb 1531; ihm folgte *Gratien François* und ſein Sohn *Jean*, ſämmtlich alſo Franzoſen. Auch de l'Orme verwendete einen einheimiſchen Fayencekünſtler aus den berühmten Werkſtätten von Limoges, Pierre Courtois. Erſt Primaticcio lieſs wieder della Robbia kommen. Jedenfalls hat kein anderes Gebäude in ſo hohem Grade eine Anſchauung von dem intimen Leben ſeines kunſtſinnigen fürſtlichen Erbauers gegeben wie dieſes.

§ 24.
Das Schloss von Fontainebleau.

Am fühlbarſten tritt der Einfluſs und die Mitwirkung italieniſcher Künſtler bei dem Schloſs hervor, welches man als eins der bedeutendſten Hauptwerke dieſer Epoche, als die Lieblingsſchöpfung Franz' I betrachten kann. Fontainebleau[1]) war ſchon im 12. Jahrhundert ein königliches

[1]) Aufn. bei Du Cerceau, Tom. II und in Pfnor, Monogr. de Fontainebleau. Fol. 2 Vols. Prachtwerk mit Text von Champollion-Figeac. Vergl. dazu Paluſtre I, 173—230 mit trefflichen Abbildungen.

Schlofs, welches den Jagden in dem benachbarten grofsen Walde, noch jetzt einem der fchönften Frankreichs, feine Entftehung verdankte. Ludwig VII liefs 1160 eine Kapelle zu Ehren der Maria und des heiligen Saturnin dort erbauen. Ludwig der Heilige gründete eine zweite Kapelle der heiligen Dreifaltigkeit und ein Spital dicht bei feinem Palaft, zu deffen Dienft er im Jahre 1259 Mathuriner-Mönche berief. Frühzeitig wurde zugleich Fontainebleau der Sitz der königlichen Bibliothek, welche fpäter der Grundftock der grofsen Bibliothek von Paris wurde. Aber erft Franz I fchuf das mittelalterliche Schlofs zu einem königlichen Palafte um, der an Ausdehnung wie an Pracht der Ausftattung feines Gleichen fuchte. Wenn man die Anlage diefes ungeheuren Baues, dessen Längenausdehnung gegen 450 Meter mifst, prüft (Fig. 36), fo fieht man aus feiner Unregelmäfsigkeit, dafs der fogenannte ovale Hof A die älteften Theile umfafst. Diefer Hof ift links mit einer Doppelreihe von Zimmern umgeben, während die rechte Seite hauptfächlich durch eine Doppelkapelle D mit polygonem Schlufs (St. Saturnin) und einem galerieartigen Saale C, der fogenannten »Galerie Heinrichs II« eingefafst wird. Den Abfchlufs bildete zu Du Cerceaus Zeit gleich neben der Kapelle ein ovaler Saal (J in Fig. 41), von welchem man mittelft einer Zugbrücke über den damals noch vorhandenen Waffergraben in diejenigen Gebäude, H, gelangte, welche fpäter unter Heinrich IV auf drei einen faft quadratifchen Hof von 85 zu 77 Meter umgebende Flügel erweitert wurden. Heinrich IV verlängerte auch den ovalen Hof, indem er neben der Kapelle und ebenfo an der gegenüberliegenden Seite ihn nach Often weiter führte. Eine andere Vergröfserung, die ebenfalls diefer fpäteren Zeit angehört, befteht aus der Gebäudegruppe J, welche links von dem ovalen Hof fich um die »Cour des Princes« herumzieht und deren vorderer Flügel die 90 Meter lange »Galerie der Diana«, K, enthält. Kehren wir zum ovalen Hof als dem Centrum der Anlage zurück, fo finden wir dort in der Mitte der vorderen Schmalfeite einen viereckigen Thurm E, den alten Donjon, deffen Mauern wie die der anstofsenden Theile von der früheren mittelalterlichen Anlage beibehalten wurden. Vor diefe älteren Theile des Hofes legt fich im Erdgefchofs eine offne Arkade auf Säulen, die durch Architrave verbunden werden. Ueber ihnen bildet fich im oberen Gefchofs eine Terraffe zur Verbindung der Räume. An dem ehemaligen Eingang in die nördlichen Gemächer wird diefe Arkade durch einen auf Pfeilern mit Halbfäulen ruhenden loggienartigen Vorbau F in zwei Gefchoffen unterbrochen. Seine Bögen (Fig. 37), zum Theil halbrund, zum Theil in gedrückter Korbhenkelform, zeigen wie die übrigen Theile ein ziemliches Verftändnifs und dabei doch eine freie Nachbildung der antiken Bauweife.

War in diefen Theilen durch Beibehaltung der alten Anlage die Unregelmäfsigkeit des Grundriffes bedingt, fo beweift die Regelmäfsigkeit aller

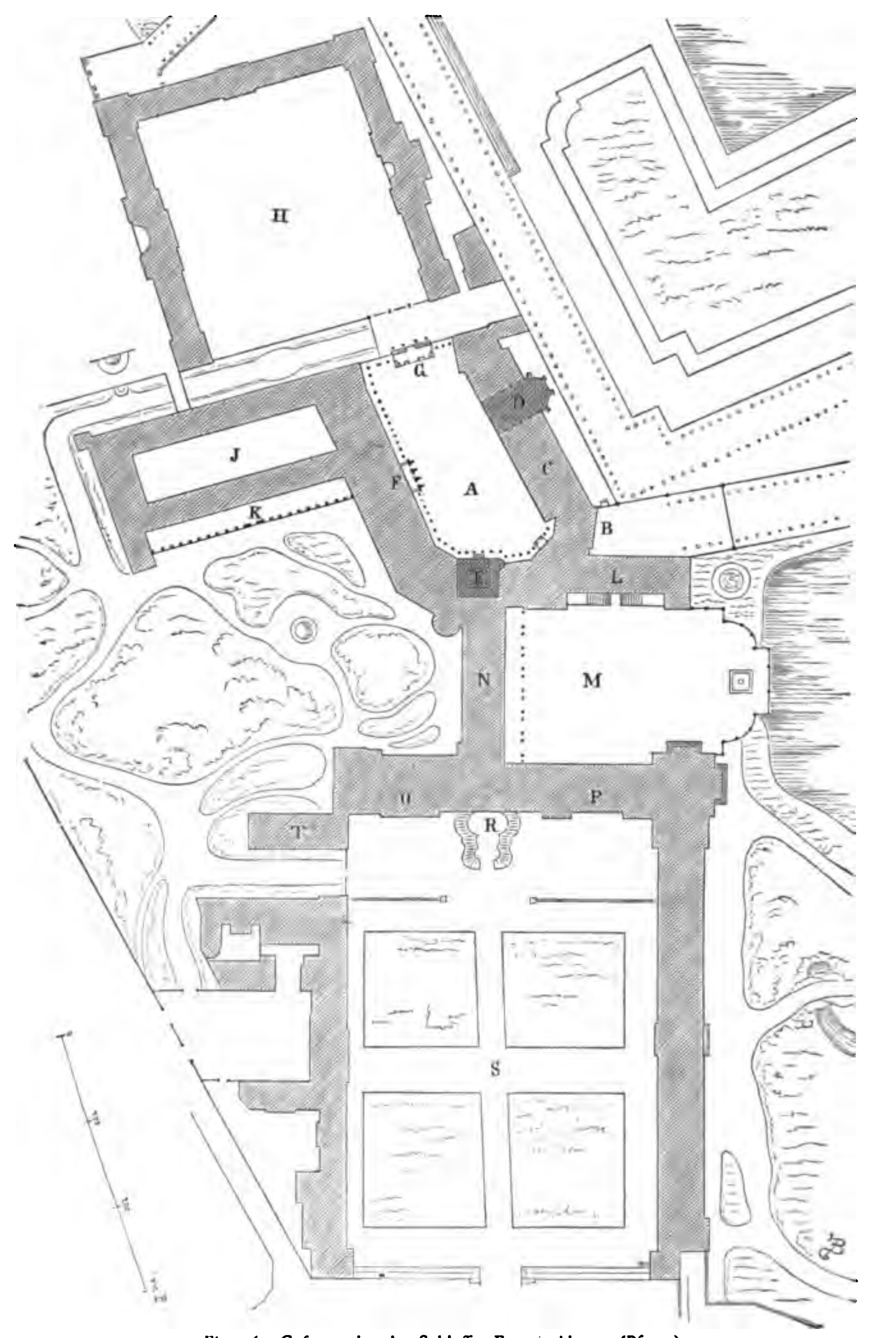


Fig. 36. Gefammtplan des Schloffes Fontainebleau. (Pfnor.)

übrigen Theile, dafs fie von Grund aus neu erbaut wurden. Zunächft wurde an die älteren Theile, namentlich jenen viereckigen Thurm des Mittelalters, der Längenaxe des Ganzen entfprechend, ein weiterer Flügel N gelegt, der nach Norden eine Reihe von Zimmern, nach Süden die 58 Meter lange »Galerie Franz' I« enthält. Am Ende derfelben legt im rechten Winkel ein Querbau aus zwei Flügeln fich vor, der links die ganz neu erbaute

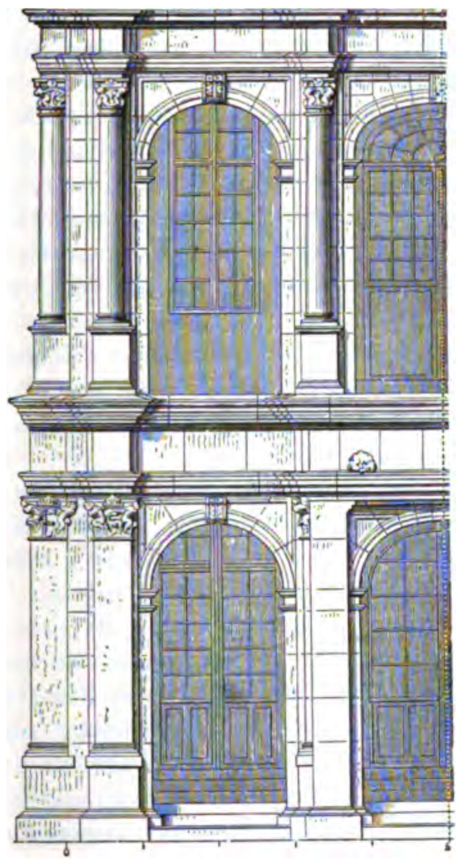


Fig. 37. Schloss von Fointainebleau. Aus dem ovalen Hof. (Nach Pfnor.)

Dreifaltigkeitskapelle O, daran anftofsend mehrere Wohngemächer und einen Saal zum Ballfpiel T enthält, rechts ftattlich angelegte Wohnräume P, die Pius VII bei feiner Gefangenfchaft als Quartier angewiefen waren. Vor die Mitte diefes 132 Meter langen Querbaues legt fich die berühmte hufeifenförmige Rampentreppe R.

Diefem weftlichen Flügel entfprechend wurde am entgegengefetzten Ende der Galerie Franz' I ein dritter Flügel L mit doppelter Freitreppe

aufgeführt, der das Theater enthielt. Der südliche Seitenhof M, der auf diese Weise entstanden war, wird »Cour des Fontaines« genannt, weil am Schlufs seiner Längenaxe als prächtiger Augenpunkt für die Galerie Franz' I sich eine Fontaine und das Bassin eines grofsen Weihers befindet. Aber mit dieser gewaltigen Ausdehnung, die bereits vier Höfe umfafst, war der Bau noch nicht abgeschlossen. Schon Franz I fügte einen fünften Hof S hinzu, den »Hof des weifsen Pferdes«, so genannt, weil seine Mitte lange Zeit durch das Gypsmodell des Pferdes von der Reiterstatue Marc Aurels eingenommen wurde. Er ist der gröfste von allen, 165 Meter tief und 110 Meter breit, rings umgeben von niedrigen Flügeln, die aus einem Parterre und einem Dachgeschofs bestehen, zu welchem jedoch an der Südseite noch ein oberes Stockwerk kommt. In der Mitte und auf den Ecken dieser Flügel erheben sich, die Einförmigkeit zu unterbrechen, Pavillons mit hohen Dächern. Fügen wir hinzu, dafs ausgedehnte Blumenparterres, Parkanlagen mit prächtigen Baumalleen, Teichen und Springbrunnen das Ganze schon damals umgaben, so ist eine annähernde Vorstellung von der Ausdehnung dieser grofsartigen Residenz gegeben. Karl IX zog einen tiefen Wassergraben aus Anlafs der Bügerkriege um die Haupttheile des Schlosses, der den äufsern Hof von dem Hauptbau trennte, so dafs man mittelst einer Zugbrücke ehemals zu der Haupttreppe gelangte. Du Cerceau zeichnet diesen Graben, der indefs später ausgefüllt worden ist.

Vergleicht man nun unbefangen diesen berühmten Bau mit den anderen Schlössern Franz' I, so wird man gestehen müssen, dafs er dem Rufe, dessen er seit alter Zeit geniefst, keineswegs entspricht. Mehr in die Länge und Breite sich ausdehend, als nach der Höhe entwickelt, bietet er dem Auge nirgends einen mächtigen Totaleindruck. Er ist nicht so phantastisch wie Chambord, sondern grenzt eher an eine gewisse Nüchternheit; er hat nicht den graziösen Reiz der plastischen Details von Blois, noch der malerischen von Madrid, vielmehr neigt seine Formbehandlung zur Trockenheit. Alle Theile des Baues mit Ausnahme weniger Pavillons haben über dem Erdgeschofs nur ein Stockwerk, und selbst die in Frankreich so beliebten Dachgeschofse sind hier nicht durchgängig zur Anwendung gebracht; wo sie aber vorkommen, zeigen ihre Fenster eine strengere mehr antikisirende Umrahmung mit Pilastern und graden oder gebogenen Giebeln, weit entfernt von der phantasievollen Mannigfaltigkeit zu Blois und Chambord. Mit einem Wort: das üppige Spiel der Frührenaissance ist zu Ende, mit Fontainebleau beginnt das Ueberwiegen des italienischen Einflusses. Damit hängt es zusammen, dafs die Treppen hier meist nicht mehr als Wendelstiegen in vorspringenden Thürmen, sondern im Innern des Baues angebracht sind.

Am meisten von der frischen Anmuth der früheren Zeit hat sich in den Säulengängen des ovalen Hofes eingefunden. Besonders die Käpitäle

variiren in reizenden Erfindungen; hockende Kinder bilden die Ecken, während die Flächen vom Namenszug Franz' I, von gekrönten Salamandern, Fruchtfchnüren oder elegantem Akanthusblatt gefüllt werden. (Vgl. die Abbildung auf S. 53). Auch die Kapitäle der Pilafter am grofsen Thurm und an den Dachfenftern zeigen mannigfaltige Erfindung. Diefelbe Behandlung wiederholt fich am fogenannten »Pavillon der Maintenon« B, bei welchem übrigens zum erften Mal je zwei Stockwerke äufserlich durch grofse Pilafterftellungen als eines dargeftellt find. Unfchön genug fchneiden dabei die Giebelkrönungen des untern Fenfters in die Brüftungen des oberen hinein. Die fogenannte »porte dorée« diefes Pavillons, zu Franz' I Zeit das Hauptportal des Schloffes, öffnet fich nach aufsen mit einem korbförmigen Bogen und hat in ihrem Tympanon ein Relief, den Salamander in einem Medaillon, umfafst von Fruchtfchnüren, auf beiden Seiten von weiblichen Genien begleitet. Zu den tüchtigften Partieen gehört die füdliche Façade des ovalen Hofes, welche zwifchen der Kapelle St. Saturnin und einer in der Façade maskirten Wendelftiege in beiden Stockwerken eine Galerie, unten für die Garden, oben als Ballfaal beftimmt, enthält, die fich mit koloffalen Fenftern von zwölf Fufs Breite zwifchen Pilaftern nach aufsen öffnet (Fig. 38). Im oberen Gefchofs ift der Zwifchenraum der Bögen in etwas lockerer Compofition durch Medaillons mit Emblemen Franz' I ausgefüllt. Zu der Treppe, die in einem Pavillon angebracht ift, führt ein doppeltes Portal, niedrig mit Pilaftern eingefafst und — eines der früheften Beifpiele diefer Art — mit einem antiken Giebel bekrönt, deffen Wirkung gleichwohl durch den wunderlichen mittleren Auffatz und die grofsen Figuren auf den Ecken in Frage geftellt wird. Dafs diefe Façade von keinem klaffifch gefchulten italienifchen Architekten, fondern von einem franzöfifchen Maurermeifter, der die Antike nur von Hörenfagen kannte, herrührt, ift unzweifelhaft.

Diefer Stil vereinfacht fich noch um ein Wefentliches an den Façaden des Hofes der Fontaine. Die Hauptfaçade desfelben, welche die Galerie Franz' I enthält, hat ein Erdgefchofs von kräftigen Rufticapfeilern, je zwei enger geftellt und durch eine nifchenartige Oeffnung verbunden, die einzelnen Syfteme aber unter einander durch einfache Arkaden verknüpft, wodurch eine lebendige Abwechselung erzielt wird. Diefe Halle wurde indefs erft unter Heinrich IV dem Baue aus Franz' I Zeit vorgelegt. Originell ift nun, dafs über den Arkaden die obere Wand eine gefchloffene Fläche zeigt, während über den Nifchen grofse rechtwinklige Fenfter die durch Pilafter gegliederte Mauer durchbrechen. Die öftliche Façade desfelben Hofes, vor welcher fich die Doppeltreppen zum Theater hinaufziehen, zeigt eine Architektur von einer ähnlichen fchlichten Derbheit, im Erdgefchofs Ruftica, im oberen Stockwerk dorifche Pilafter zwifchen einfachen Fenftern, an deren Stelle am Mittelbau Nifchen treten. Auch die Dachfenfter, in der Mitte

zu einem dominirenden Giebelbau ausgebildet, beweiſen eine bezeichnende Vereinfachung des Stils. (Fig. 39.) Eine andere Galerie, von ihren berühmten durch Primaticcio ausgeführten Gemälden die »Galerie des Ulyſſes« genannt, wurde ſpäter unter Ludwig XV zerſtört.

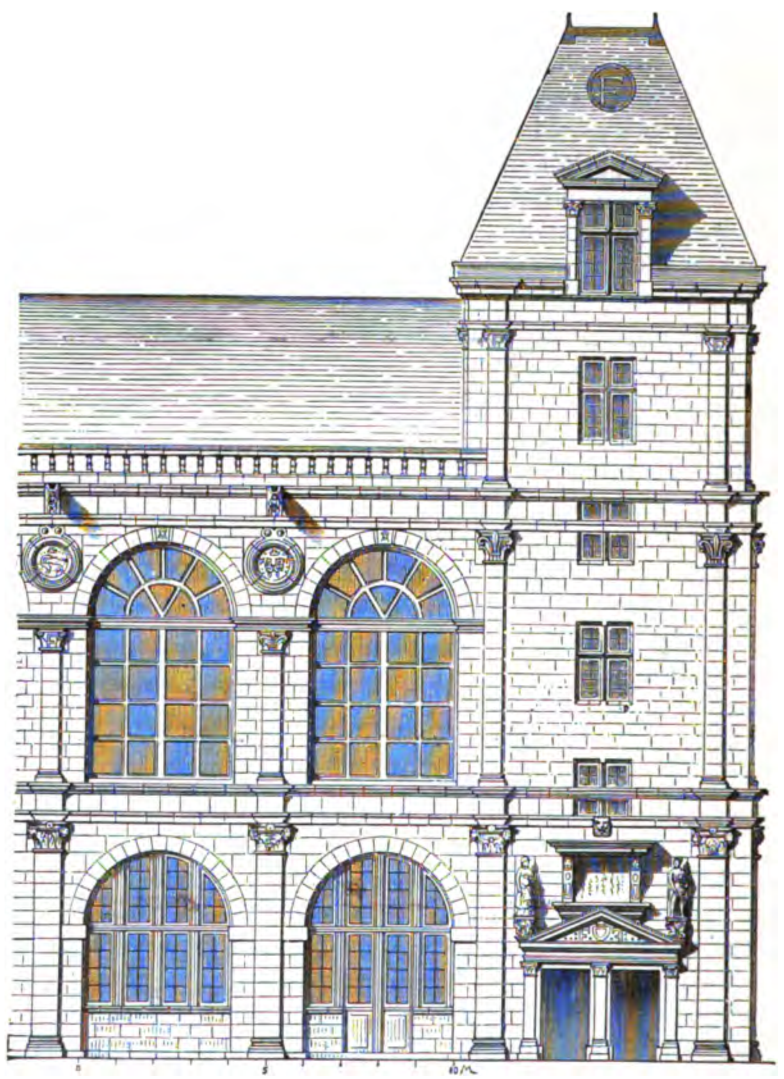


Fig. 38. Schloſs zu Fontainebleau. Theil der Südfaçade des ovalen Hofes. (Pfnor)

Konnte demnach das Aeuſsere von Fontainebleau ſich an Feinheit und Reichthum der Durchbildung mit den übrigen Schlöſſern Franz' I nicht meſſen, ſo war dagegen aller Nachdruck auf die Ausſchmückung des Innern

gelegt. Für folche Dekorationen hatte fich in Italien ein Stil gebildet, der befonders durch Giulio Romano zur üppigften Entfaltung gekommen war. Er verband die reichfte Anwendung von Gemälden an Decken und Wänden mit Stuckaturen, welche jede Art plaftifcher Schöpfungen vom Relief bis zur Freifculptur häufte, damit aufserdem Holzbekleidungen in reichem

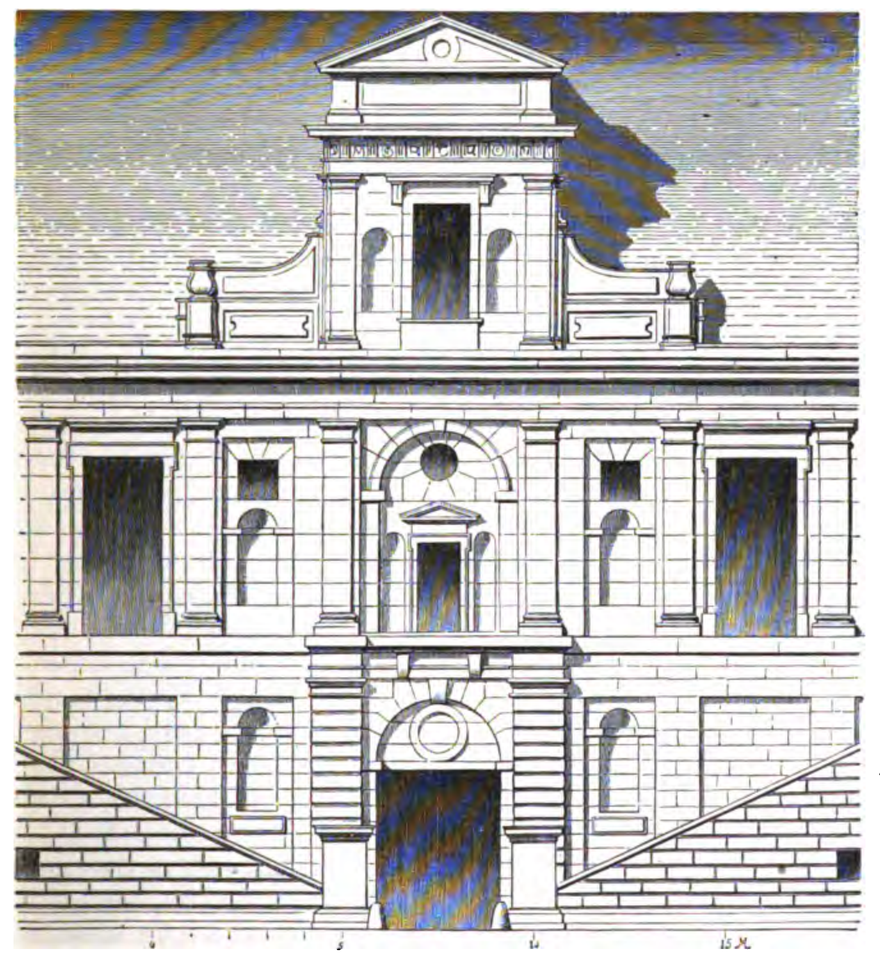


Fig. 39. Fontainebleau. Theaterfaçade. (Pfnor.)

Schnitzwerk und glänzenden Schmuck von Farben und Vergoldung verband. (Fig. 40.) Aber diefe Dekoration artete bald zu einem Schwulft und einer Ueberladung aus, von welcher die Galerie Franz' I ein auffallendes Beifpiel bietet. In diefem Gewirr von Einzelheiten, die einander zu überfchreien fuchen, diefen Bildern, die nicht blofs von reichgefchnitzten Rahmen, fondern

auch von Fruchtfchnüren, von wunderlichem Cartouchenwerk mit fpielenden Genien, athletifchen Männergeftalten und üppigen Frauen, von Hermen und Karyatiden, Panisken, Engelköpfen, Masken, kurz allen Ausgeburten der antiken und chriftlichen Mythologie umfpielt werden, verliert das Auge jeden Halt und irrt rathlos, ohne einen Ruhepunkt zu finden, vom einen zum andern. Nur die holzgefchnitzten Plafonds zeichnen fich durch gute Eintheilung und edlen Stil der Ornamente vortheilhaft aus. Gewifs ift nie ein Palaft mit gröfserem Aufwand von künftlerifchen Mitteln errichtet worden, und die Gefammterfcheinung diefer ausgedehnten, aber ziemlich niedrigen und fchmalen Galerieen, die unter Louis Philipp und dem neuen Kaiferreich mit allem Aufwand wieder hergeftellt find, ift von unvergleichlichem Effekt; wenn aber Franz I die beften Kräfte feiner Zeit heranzuziehen fuchte, fo war es nur fein Unglück, nicht feine Schuld, dafs diefe bereits den vollen Verfall der italienifchen Kunft mit fich brachten.

Man hat viel darüber geftritten, ob die von diefem König errichteten Theile des Schloffes von franzöfifchen oder italienifchen Architekten herrühren. Das ausführliche Decret vom 28. April 1528, in welchem der König die neu zu errichtenden Bauten anordnet, nennt keinen Künftlernamen; doch wiffen wir, dafs in demfelben Jahre *Serlio* berufen wurde, und ihm hat man daher ohne Weiteres die Bauten des ovalen Hofes zufchreiben wollen. Allein die dort angewandten Kunftformen, befonders die Säulen der Arkaden zeigen foviel Originalität in der Behandlung, dafs wir fie nur als Erfindung franzöfifcher Künftler anfehen können. Die gleichzeitigen Italiener hätten die fchulmäfsig feftgeftellten antiken Ordnungen verwendet. Ebenfo find in der Bildung der Gefimfe und anderer Bauglieder zwar die antiken Formen im Einzelnen mit Verftändnifs gehandhabt, aber in fo willkürlicher Weife zufammengefetzt, namentlich die Pilafter fo fyftemlos angeordnet, dafs man einen Architekten erkennt, der zwar die neue Bauweife ftudirt hat, aber nicht zum vollen Verftändnifs durchgedrungen ift. Die überftrömende Frifche und Phantafiefülle der Frührenaiffance fteht ihm nicht mehr zu Gebote; und zu der ftreng klafficiftifchen Behandlung, welche in Italien durchgedrungen war, reicht feine architektonifche Bildung nicht aus. Gegen Serlio's Urheberfchaft fpricht ohnediefs der Umftand, dafs man in feinem bekannten Werk keine Andeutung diefer Art findet, dafs er vielmehr den ohne fein Zuthun erbauten Ballfaal, für welchen er einen eigenen Entwurf beibringt, einer fcharfen Kritik unterwirft. Wahrfcheinlich dagegen darf man ihn als den Erbauer der Façaden des Fontainenhofes betrachten, da dort jene mehr fchulmäfsige, einfach ftrenge Architektur herrfcht, welche um jene Zeit mit ihrem würdevollen, aber etwas trocknen Ernft durch ihn und die anderen italienifchen Theoretiker zum Gefetz erhoben wurde. Er kommt als »paintre et architecteur du Roy« mit anfehnlichen

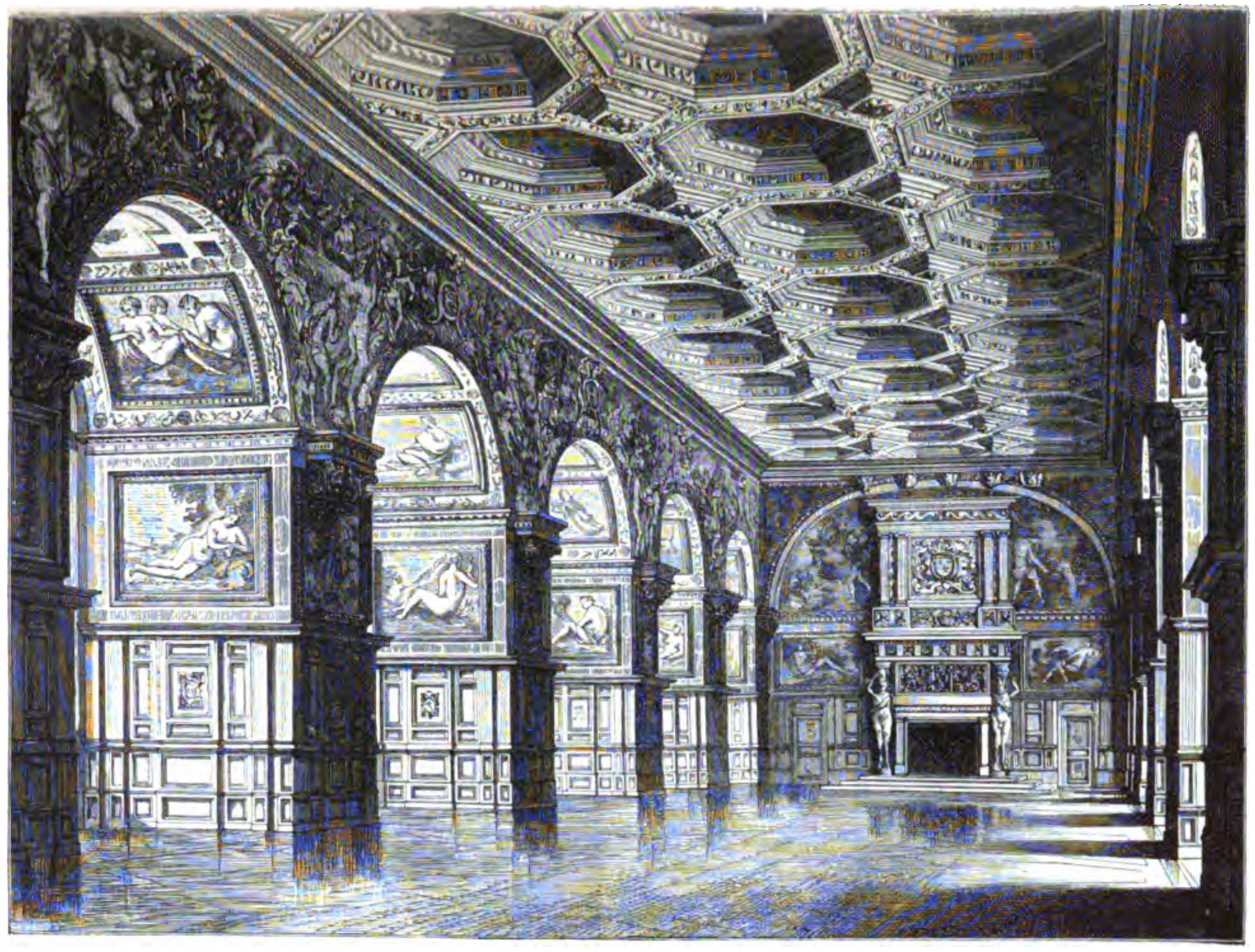


Fig. 40. Ballsaal zu Fontainebleau. (Sadoux.)

Summen bis zum Jahre 1550 in den Rechnungen von Fontainebleau vor, wo er bis an ſein Lebensende (1568) thätig blieb.

Diejenigen Künſtler aber, welche den weſentlichſten Theil der Ausſtattung, die Dekoration des Innern, namentlich der Galerieen leiteten, waren zuerſt der Florentiner *Roſſo* (»maître Roux«), der um 1530 berufen wurde und bis zu ſeinem Tode 1541 die Malereien und Stuckaturen, beſonders der Galerie Franz' I ausführte.[1]) Aber ſchon 1531 wurde auch Primaticcio[2]) berufen, der indeſs mit Roſſo ſich ſo heftig verfeindete, daſs der König ihn mit Aufträgen nach Italien ſchicken muſste. Eine Zeit lang freilich ſehen wir beide, jeden für ſich geſondert, mit zahlreichen Gehülfen neben einander beſchäftigt. Nach dem Tode Roſſo's erhielt jedoch Primaticcio die ausſchlieſsliche Leitung der Arbeiten, die er gleich damit begann, daſs er eine Anzahl der Werke ſeines Vorgängers zerſtören lieſs. Noch unter den beiden Nachfolgern Franz' I blieb er in Thätigkeit bis zu ſeinem Tode im Jahre 1570. Ihn unterſtützte namentlich *Niccolò dell' Abbate*,[3]) der die ſpäter zerſtörte Galerie des Ulyſſes und den Ballſaal ausmalte. Zunächſt waren es überhaupt italieniſche Künſtler, welche bei dieſen Arbeiten mitwirkten. Neben ihnen und einigen flandriſchen Meiſtern finden wir aber in den Rechnungen eine anſehnliche Zahl einheimiſcher Künſtler, die als Maler, Stuckatoren und Bildhauer bezeichnet werden. Dieſs iſt die »Schule von Fontainebleau«, von welcher dann der italieniſche Geſchmack in Frankreich zur ausſchlieſslichen Herrſchaft erhoben wurde.

Leider brachten dieſe Italiener den Manierismus mit all' ſeinen Ausſchweifungen mit herüber, welchem ſeit Rafaels Tode die meiſten Schulen Italiens unaufhaltſam ſich hingaben, und hier im fremden Lande, wo ihre Schöpfungen als höchſte Offenbarungen bewundert wurden, fielen ſie einer um ſo gröſseren Verwilderung anheim, als kein maaſshaltender Einfluſs ihnen zügelnd zur Seite ſtand. Gefällt ſich Roſſo in Nachahmungen Michelangelo's, in bravourmäſsigen Verkürzungen und übertriebenen Stellungen und Bewegungen, ſo wird Primaticcio noch widerwärtiger durch die affektirte Grazie ſeiner überſchlanken Geſtalten, in denen die Franzoſen noch immer gern »griechiſche Anmuth« ſehen.[4]) Angeſichts dieſer mit ſo hoher fürſtlicher Liberalität und ſo bedeutenden Mitteln in's Leben gerufenen Werke voll Unnatur und Uebertreibung kann man ſich des Gedankens kaum erwehren, wie viel günſtigere Reſultate die Kunſtliebe des Königs gehabt haben müſste, wenn Andrea del Sarto, anſtatt das Vertrauen des Monarchen durch ſeinen Leichtſinn zu täuſchen, die Leitung dieſer groſsen Arbeiten erhalten hätte.

[1]) Vaſari, V. del Roſſo, T. IX, p. 77 ff. — [2]) Vaſari, V. di Primaticcio, T. XIII, p. 3 ff. — [3]) Vaſari, V. di Primaticcio, T. XIII, p. 5 fg. — [4]) So Champollion-Figeac im Text zum Pfnor'ſchen Werke: »Les raccourcis nombreux du Roſſo dans ſes figures ne feront jamais oublier l'élégance toute Grecque de ſon contemporain.« Tom. II, p. 2.



§ 25.
Die Bau-Urkunden von Fontainebleau.

Für die Baugefchichte von Fontainebleau [1]) ift eine Reihe von Dokumenten von Bedeutung, welche veröffentlicht zu haben das Verdienft des Grafen De Laborde ift.[2]) Wir finden einen Erlafs des Königs vom 28. Juli 1528, in welchem Franz I die Abficht ausfpricht, in Fontainebleau und dem Walde von Boulogne mehrere Gebäude ausführen zu laffen.[3]) Ein anderer königlicher Willensakt vom 1. Auguft desfelben Jahres, gleich dem vorigen aus Fontainebleau datirt, wiederholt den Inhalt des erften und dehnt ihn auf »deux autres lieux de Livry« aus.[4]) Am wichtigften aber ift das umfangreichfte und zugleich früheſte dieſer Aktenftücke, welches am 28. April 1528 erlaffen wurde.[5]) Es enthält die genaueften Anweifungen über Gröfse, Form und Ausführung des neuen Baues und geht in der Sorgfalt für die Feftfetzung der einzelnen Punkte fo fehr in's Detail, dafs nicht blofs das Maafs der einzelnen Räume und die Art der zu verwendenden Materialien, wie fich von felbft verfteht, genau feftgefetzt wird, fondern dafs fogar die Dicke der Mauern und der Grad ihres Abnehmens in den oberen Gefchoffen, die Form der einzelnen architektonifchen Glieder, ja felbft die Anlage der Aborte mit ihren Sitzen und Zuglöchern[6]) vorgefchrieben wird. Man erkennt mit fteigendem Intereffe aus den detaillirten Angaben, wie der Bau dem König eine befonders am Herzen liegende Sache war, und kann aus der Aufzählung der einzelnen Theile die Entftehung und den Fortgang der Arbeit Schritt für Schritt verfolgen. Bisweilen wird in allgemeinen Ausdrücken gefagt, dafs diefer oder jener in Rede ftehende Theil »auf's Befte« oder »nach dem beften Ermeffen des Meifters« oder »wie fich's gehört« ausgeführt werden folle. In der Regel aber werden die Wünfche des Bauherrn umftändlich und genau präcifirt. So wird z. B. von den äufseren Pfeilern gefagt, fie follen fein »garnies de chapiteaux de façon honnefte«.[7]) Von den Wandpfeilern (»piedroicts«) heifst es: »lesquels feront garnis de contrepilliers portans baffe et chapiteau, arquitrave, frize, corniche et frontepie, ainfi qu'il appartient«.[8])

Der Bau beginnt (Fig. 41) an der Südfeite des ovalen Hofes A mit Abbruch des alten Portals, ftatt deffen ein neues (die jetzige »porte doreé«) in einem viereckigen Pavillon B, deffen Maafse genau angegeben werden, zu errichten ift. Die Anzahl der verlangten Zimmer, die Mauerftärke wird feftgefetzt, die Höhe der Räume dagegen und die Weite der Portalhalle

[1]) Das luxuriöfe Werk von Pfnor leiftet für die Gefchichte des Baues nicht Erfchöpfendes. Wir verfuchen diefs fchwierige Kapitel fo weit zu löfen, als die uns zu Gebote ftehenden Hülfsmittel reichen. — [2]) La renaiffance des arts à la cour de France. Tom. I, pag. 337 ff. — [3]) Ebenda p. 337. — [4]) Ebenda p. 338. — [5]) Ebenda p. 342—370. — [6]) Ebenda p. 361. — [7]) Ebenda p. 344. — [8]) Ebenda p. 346.



dem Ermeſſen des Architekten frei gegeben: »que ſera adoiſé pour le mieulx.« Auch die beiden kleineren Pavillons, welche den gröſseren einſchlieſsen, werden ſammt den Dachfenſtern genau bezeichnet. Die Anſicht, welche Du Cerceau von dieſer Seite giebt, ſtimmt pünktlich mit der Beſchreibung überein. Nur die Vorhalle von vier Säulen, die in drei Geſchoſsen, in den beiden erſten mit gradem Gebälk, in dem oberſten mit korbhenkelförmigem Bogen, ſich vor dem Pavillon erheben ſollte,[1]) iſt nicht zur Ausführung gekommen. Nach der Hofſeite ſoll ſodann eine Wendeltreppe, rund, zehn Fuſs im Durchmeſſer, in der Ecke zwiſchen dem Pavillon und dem öſtlich anzubauenden Theile aufgeführt werden. Auch das Portal zu dieſer Treppe wird genau vorgeſchrieben; es iſt das noch vorhandene in Fig. 38 abgebildete. Neben der groſsen Stiege ſoll eine kleinere für die Retraiten angelegt werden. Beide ſieht man auf unſrem Grundriſs. Sodann ſind die ſchadhaften Theile der alten Mauern abzubrechen und neu aufzuführen. Zwiſchen dem Portalpavillon und dem Donjon C des alten Schloſſes (»la groſſe vielle tour«) ſollen zwei »corps d'hoſtel« erbaut werden mit zwei Kammern, Garderoben und einem Saal in jedem Geſchoſs. Sodann ſind neu aufzuführen die drei Corps d'hôtel D, E, F jenſeits des alten Thurmes, die zur Wohnung der königlichen Kinder beſtimmt ſind, mit Sälen, Zimmern und Garderoben in drei Geſchoſſen.[2]) Die Umfaſſungsmauern ſeien beizubehalten, aber auszubeſſern. Am Ende dieſer Wohnung ſei ein Pavillon H zu errichten, wie der erſte beim Portal und wie der alte Thurm, ungefähr 24 Fuſs im Quadrat. Auſserdem werden noch vier Wendeltreppen im Hofe verlangt,[3]) die indeſs nicht alle ausgeführt ſein können, oder bald darauf durch Neubauten zum Theil verdrängt worden ſind, da Du Cerceau nicht ſo viel Treppenanlagen aufweiſt.

Weiter ſoll beim alten Thurm ein Halbrund aus Kragſteinen ausgebaut werden (vgl. den Grundriſs) und eine Wendeltreppe, die nach auſsen zum Garten herunter führt. Wir erfahren, daſs in dieſem Theile die Wohnzimmer der Königin lagen. Auch aus den Zimmern des Königs ſoll eine Rampentreppe in den Garten führen. Sodann wird eine Terraſſe auf vier Säulen mit Bögen verlangt, um den Eingang in den Saal der Garden und die Wohnung der Prinzen zu maskiren. Dies iſt ohne Frage jene ſtattliche Vorhalle H in zwei Geſchoſsen, von der wir einen Theil in Figur 37 gegeben haben.

Der intereſſanteſte Theil der Anlage iſt jedoch die als »grant corps d'hoſtel« bezeichnete Partie, welche einen groſsen Saal, unten für die Wachen, oben für Bälle enthalten ſoll. Die für ihn beſtimmte Gröſse, 84 Fuſs zu 40 Fuſs, ſtimmt wirklich mit den Dimenſionen des jetzt als

[1]) De Laborde p. 346. — [2]) Ebend. p. 350. — [3]) Ebend. p. 355.

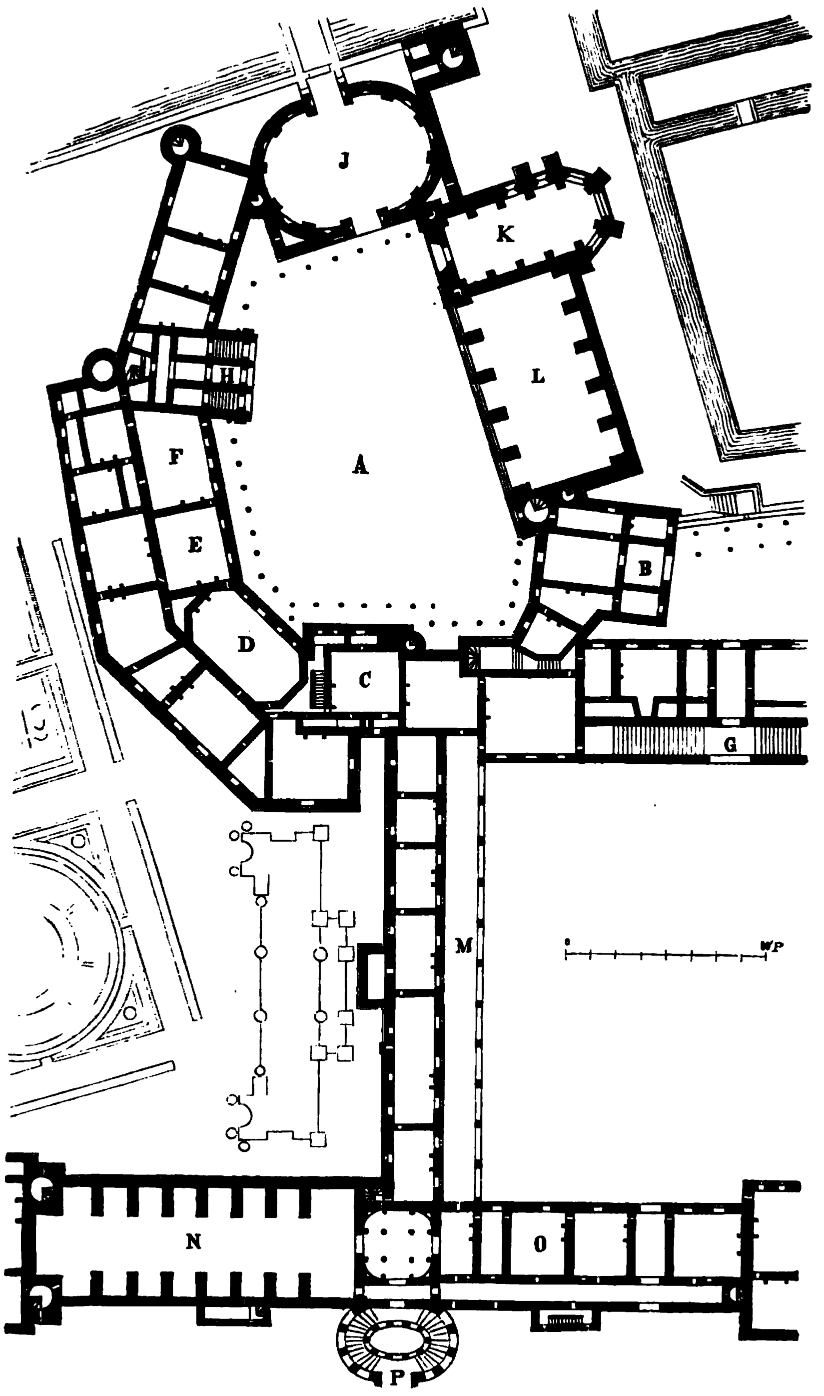


Fig. 41. Fontainebleau. Grundriſs der älteren Theile. (Du Cerceau.)

»Galerie Heinrichs II« bekannten Saales L überein (vgl. Fig. 38). Von diefem Saal foll eine Wendeltreppe nach dem Garten herabführen, und neben ihm foll 36 Fufs breit Raum gelaffen werden für Anlage einer Kapelle K. Wenn nun zwifchen diefem Kapellenplatz und dem Portalpavillon ein »corps d'hoftel« mit vier Dienftzimmern, zwei Küchen und einem Ankleideraum für die Sacriftei verlangt wird, fo können wir das nur fo verftehen, dafs urfprünglich für den Saal und die Kapelle eine andere Difpofition beabfichtigt gewefen fei, als der Grundrifs fie jetzt zeigt. Jedenfalls wurde die Kapelle St. Saturnin fpäter in Angrift genommen, denn der bei Pfnor[1]) abgebildete Schlufsftein ihres Chorgewölbes meldet in gleichzeitiger Infchrift, dafs die Kapelle 1545 unter Franz I vollendet worden fei.

Ueber den Ballfaal fpricht fich Serlio[2]) ausführlich und zwar in mifsbilligender Weife aus. Er fagt, im zweiten Hofe des Palaftes, auf welchen die königlichen Zimmer gingen, fei eine Loggia angeordnet worden, die einerfeits auf den Hof, andrerfeits auf einen grofsen Garten blicke. Auf der einen Seite derfelben feien die fürftlichen Wohnräume, nach der andern eine Kapelle. »Diefe Loggia«, fährt er fort, »ift fo angeordnet, dafs fie fünf Arkaden hat, von zwölf Fufs Weite, und die Pfeiler von fechs Fufs Stärke; aber ich wüfste nicht zu fagen, welcher Ordnung diefe Architektur angehöre«.[3]) Er erzählt ferner, man habe bei 30 Fufs Breite des Gemaches und 16 Fufs Höhe den Raum wölben wollen, und fchon fei mit den Kragfteinen begonnen gewefen, als ein Mann von Einflufs und von mehr Urtheil als der Maurer[4]) dazu gekommen fei, der befohlen habe, die Kragfteine zu entfernen und eine hölzerne Decke anzuordnen. »Aber ich,« fetzt er hinzu, »der dort damals fortwährend anwefend war, im Sold des hochherzigen Königs Franz, habe, obwohl man mich nicht im Mindeften um Rath gefragt, einen Entwurf gemacht, wie ich die Loggia ausgeführt hätte.« Und nun fügt er feinen Plan in Grundrifs, Aufrifs und Durchfchnitt bei, und ein Blick auf diefe ftreng und edel durchgebildeten dorifchen Pfeilerhallen mit grofsen Bogenfenftern beweift fofort den grofsen Unterfchied zwifchen der Behandlung eines italienifchen Architekten und der in Fontainebleau damals zur Ausführung gekommenen Werke. Es ift damit, wie fchon bemerkt wurde, wohl unwiderleglich dargethan, dafs nur ein franzöfifcher Baumeifter, und zwar ein folcher, der die antiken Formen nur oberflächlich fich zu eigen gemacht hatte, ohne ihre fyftematifche Anwendung, wie

[1]) Monogr. du chât. de Fontainebleau. T. I, p. 5. — [2]) Architettura, lib. VII, cap. 40. — [3]) »Ma non faprei già dire di che ordine fia fatta quefta architettura.« ibid. — [4]) »Sopragiungendo un huomo d'autorità, di più giudicio del muratore, che haueua ordinato tal cofa.« ibid. Dafs dies kein anderer als Philibert de l'Orme gewefen fei, wie zuerft Caftellan (Fontainebleau 1840) vermuthet, ift durch L. Charvet (Sebaftien Serlio p. 24) feftgeftellt worden.



dieſelbe ſeit 1500 in Italien allgemein geworden war, zu kennen, die in Rede ſtehenden Bauten entworfen haben kann. Wer die Entwürfe gemacht hat, erfahren wir immer noch nicht; als ausführenden Meiſter lernen wir *Gilles le Breton*, »maçon, tailleur de pierre, demeurant à Paris« kennen.[1]) Er braucht freilich darum nicht der Urheber des Planes geweſen zu ſein. Seit dem 1. Auguſt 1527 iſt dieſer Gilles ſchon in der alten Abtei der Mathuriner, die Franz gekauft hatte, um ſie in ſeinen Bau hineinzuziehen, ſowie an den Dienſtwohnungen des äuſseren Hofes (»baſſe court«) und der Conciergerie beſchäftigt.[2]) Noch am 18. Februar 1534 erhält er Summen für Bauausführungen in denſelben Theilen. Mit ihm ausſchlieſslich wird auf Grund des ausführlichen Bauprogrammes von 1528 unterhandelt. Wir haben nur noch hinzuzufügen, daſs auch die groſse Galerie Franz' I, M, in dieſem Programm erwähnt iſt.[3]) Für ſie wird eine Länge von 192 Fuſs bei 18 Fuſs Breite verlangt. Sie iſt beſtimmt, vom Saal des alten Thurmes zur Abtei zu führen und ſoll an ihrem Ende eine Kapelle erhalten. Dies iſt ohne Zweifel die Chapelle St. Trinité, N. In den Jahren 1537 bis 1540 arbeitet Gilles Breton am »corps d'hoſtel et pavillon«, ſodann »entre la baſſe court et le cloiſtre de l'Abbaye.« Serlio kommt als »paintre et architecteur du Roy« zuerſt am 27. Dezember 1541 vor und erhält 400 Livres Jahresbeſoldung.[4])

Die übrigen Notizen in den reichhaltigen Auszügen der Baurechnungen betreffen gröſstentheils die innere Ausſchmückung, deren Pracht wie geſagt damals in Europa ihres Gleichen ſuchte. Das Meiſte bezieht ſich auf die Decorationen der groſsen Galerieen und Säle, ſowie der Zimmer des Königs und der Königin. Um nur einige der wichtigſten Daten hervorzuheben, ſo werden ſeit 1533 »termes et ouvrages de stucq« erwähnt. Bartolommeo da Miniato iſt 1534 mit Stuckarbeiten beſchäftigt, ebenſo ſeit 1533 Primaticcio und Nicolas Bellin, »dit Modesne«, die im Zimmer des alten Thurmes arbeiten.[5]) Ueberhaupt handelt es ſich dabei hauptſächlich um die Gemächer des Königs und der Königin, ſowie die porte dorée. Um dieſelbe Zeit arbeitet Roſſo in der Galerie Franz' I. Zugleich iſt man mit der Meublirung des Schloſſes beſchäftigt und Girolamo della Robbia macht in Email ein Medaillon mit Fruchtſchnüren für das Portal des Schloſſes.[6]) Neben all der Pracht fehlte es aber auch nicht an dem damals noch immer unerläſslichen Schmuck von Glasgemälden. Schon am 17. Auguſt 1527 war ein Vertrag mit Jean Chaſtellan, vitrier, gemacht worden, alle Fenſtergläſer für das Schloſs zu liefern, ſowohl weiſses wie »des escuſſons, armoiries, deviſes et autres verrières peintes«. Für jedes Wappen und jede Deviſe

[1]) De Laborde, p. 370. — [2]) Ebend. p. 371. — [3]) Ebend. p. 370. — [4]) Ebend. p. 204. — [5]) Ebend. p. 388. — [6]) Ebend. p. 395.

erhielt er 40 Fr., für jede kleinere oder gröſsere figürliche Darſtellung, »hiſtoires et autres enrichiſſements« in Kapellen und Kirchen daſelbſt 20 Fr.[1]) Zu der glänzenden Ausſtattung gehören dann auch koſtbare Teppiche und Ledertapeten, darunter »peaux de cuire de Levant«.

Endlich ſind noch zu erwähnen die zahlreichen Werke ſelbſtändiger Plaſtik und Malerei, die zur Ausſchmückung herangezogen wurden. Franz I lieſs nicht bloſs die antiken Marmorſachen und die trefflichen Gemälde der erſten italieniſchen Meiſter, die er erworben hatte, in den Galerieen von Fontainebleau aufſtellen, ſondern er gab auch den Auftrag, von andern antiken Meiſterwerken, deren Modelle Primaticcio hatte beſorgen müſſen, Abgüſſe in Bronze herzuſtellen. So iſt mehrmals vom Guſſe des Laokoon die Rede, der dabei in den Rechnungen ſich gefallen laſſen muſs, bald als »Lacon«, bald als »Vulcan«, einmal gar als »Cléon« aufzutreten.[2]) Ebenſo wird die Figur des Tiber in Bronze ausgeführt, und Benvenuto Cellini gieſst ſeine elegante Nymphe für das Bogenfeld des Portales. Auſserdem machte Primaticcio ein Modell zu einer weiblichen Figur in Bronze, die ebenfalls für ein Portal beſtimmt war. Aber auch ein kupferner Vulcan kommt vor, der an der groſsen Schloſsuhr die Stunde zu ſchlagen hat. Daſs Benvenuto beiläufig einen neuen Entwurf zum Hauptportal und das Modell zu einem koloſſalen Brunnen für den Schloſshof machte, wiſſen wir aus ſeinem Leben. Endlich möge noch der Oelgemälde für die Schrankthüren im Kabinet des Königs gedacht werden, mit welchen Bagnacavallo beauftragt wurde, ſowie der Aquarellſkizzen zu zwölf Apoſteln, die als Vorlagen für den Emailleur von Limoges dienen ſollten.[3]) Der auſserordentliche Reichthum und die Vielſeitigkeit der Arbeiten, ſowie die groſse Anzahl von fremden und einheimiſchen Künſtlern aller Art, die ſich dabei mehrere Decennien hindurch zuſammenfinden, geben ein erſtaunliches Bild von einer Thätigkeit, wie ſie damals ſo umfangreich und planvoll ineinander greifend ſelbſt in Italien kaum mehr angetroffen wird. Nur ſchade, daſs der Charakter dieſer Kunſt ſchon weſentlich der des Manierismus iſt.

§ 26.

Das Schloss S. Germain-en-Laye.

Wieder von einer andern Seite lernen wir die Architektur Franz' I in einem Schloſſe kennen, welches der König gleichzeitig neben ſo vielen in Ausführung begriffenen Werken in Angriff nahm. Es iſt das Schloſs von S. Germain-en-Laye,[4]) wenige Meilen von Paris in einer

[1]) De Laborde, p. 280. 377. — [2]) Ebend. p. 416. 417. 426. — [3]) Ebend. p. 431. — [4]) Neben Du Cerceau, T. I, besonders zu vergl. die vollſtändige Aufnahme in Sauvageot, T. II. Sodann Paluſtre II, 37.

prächtig dominirenden Lage fich hoch über den Ufern der Seine erhebend. Schon in den früheften Zeiten des Mittelalters war es wegen feiner Lage eine wichtige Feftung, welche den Lauf der Seine beherrfchte. Mehrere Könige refidirten dort, und Ludwig der Heilige erbaute eine Schlofskapelle, welche noch jetzt vorhanden ift. Später bemächtigten fich die Engländer des Platzes, der von ihnen vor der Schlacht von Crecy eingeäfchert wurde. Karl V ftellte das Schlofs wieder her, und noch jetzt fieht man auf der äufseren Ecke links einen viereckigen Thurm, der aus feiner Zeit datirt. Später gerieth das Schlofs etwas in Verfall, bis Franz I, der im Jahre 1514 dort feine Vermählung mit der Königin Claude gefeiert hatte, es einem umfaffenden Neubau unterwarf.[1]) Er behielt jedoch die alten Fundamente, die Kapelle des 13. Jahrhunderts (Fig. 42 bei C) und den Eckthurm der vorderen Seite bei, und gab dem Schlofs im Wefentlichen die Geftalt, welche es noch jetzt zeigt, mit Ausnahme der Thürme, die durch Ludwig XIV in Pavillons umgewandelt wurden. Als Architekten lernen wir den älteren *Pierre Chambiges* kennen, der als Baumeifter der Stadt Paris bezeichnet wird; nach ihm trat *Guillaume Guillain* ein, der auch in dem ftädtifchen Amt fein Nachfolger war und mit dem Mauermeifter *Jehan Langlois* fich verpflichten mufste, nach den Plänen des erften Meifters zu verfahren.

Unter allen Schlöffern diefer Zeit ift St. Germain (Fig. 42) dasjenige, welches am meiften den Charakter des Maffenhaften, Kriegerifchen an fich trägt, und ohne die grofsen Fenfter der beiden oberen Gefchoffe würde es einen düftern, feftungsartigen Eindruck machen. Von Gräben, B, umgeben, erhebt es fich als unregelmäfsiges Fünfeck, deffen Seiten fämmtlich in einem fpitzen oder ftumpfen Winkel aneinander ftofsen, um einen nach derfelben Form angelegten Hof D. Das Aeufsere fteigt zunächft in zwei untergeordneten, mit kleinen Fenftern durchbrochenen Gefchoffen aus den umgebenden Gräben empor. Diefe Theile gehören noch dem Mittelalter. Der Haupteingang liegt an der Weftfeite und wurde durch eine Zugbrücke A vermittelt. Eine andre Brücke führte an der nordöftlichen Ecke in die ausgedehnten Garten- und Parkanlagen. Vor dem Haupteingang dehnte fich ein auf drei Seiten mit Wirthfchaftsgebäuden umgebener äufserer Hof aus. An den äufseren Ecken des weftlichen Flügels find runde Treppenthürme angebracht. Drei andere Wendelftiegen liegen im Hofe, zwei davon in den Ecken des Weftflügels als Zugänge zu dem dort befindlichen grofsen Saal von 125 Fufs Länge und 35 Fufs Breite, eine dritte in der nord-

[1]) Der Bau wird erwähnt in der Urkunde vom 18. Juni 1532. De Laborde, p. 339: »avons voulu et ordonné autres baftimens et édifices eftre faits en nos chafteaux de Saint Germain en Laye . . . . . et pour faire venir une fontaine en chacun de ces dits chafteaux de Saint Germain, Villiers Cotterets.«



öſtlichen Ecke. Aufserdem ſind mehrere kleinere Wendelſtiegen in dem ſüdlichen Flügel angebracht, während ungefähr in der Mitte des Nordflügels eine bequeme Haupttreppe, E, mit gradem Lauf emporführt.

Der Bau iſt in vier Geſchoſſen durchgeführt, von denen die beiden unteren geringe Höhe haben, die beiden oberen aber als Hauptgeſchoſſe ſtattlicher angelegt ſind. Die unter Franz I errichteten Theile (Fig. 43)

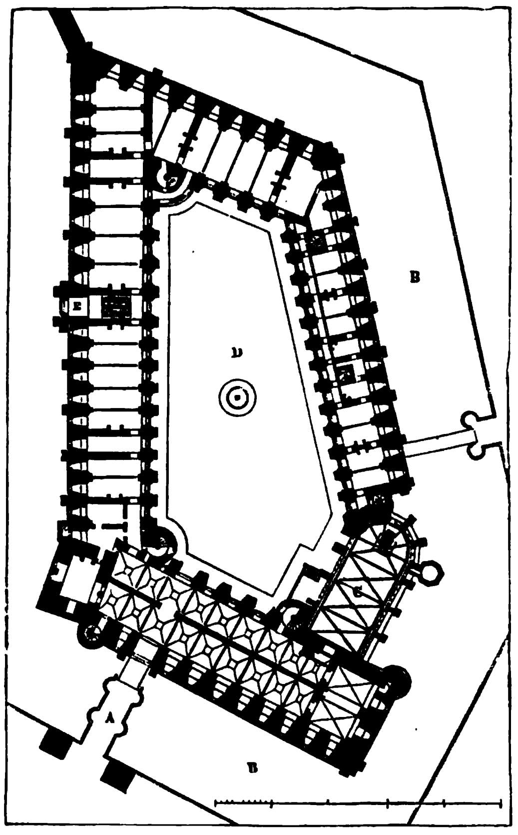


Fig. 42 Schloſs S. Germain. (Sauvageot.)

zeigen eine originelle Behandlung, in welcher das decorative Element vor dem ſtrengen Ernſt der Conſtruction auffallend zurücktritt. Kräftige Strebepfeiler erheben ſich bis zum Dach, wo ſie mit vaſengekrönten Poſtamenten, die durch eine offne Baluſtrade verbunden werden, ſchlieſsen. In dem zweiten und dem vierten Geſchoſs ſind dieſe Streben durch Rundbögen verbunden, ſo daſs zwei gewaltige tiefe Mauerniſchen entſtehen, innerhalb deren die beiden Fenſterreihen der entſprechenden Stockwerke angeordnet

find. Die Fenfter zeigen fämmtlich den Rundbogen, find bisweilen zu zweien gekuppelt und haben einen Rahmen von dorifchen Pilaftern, zu welchem in dem Hauptgefchofs noch ein einfacher antiker Giebel kommt.

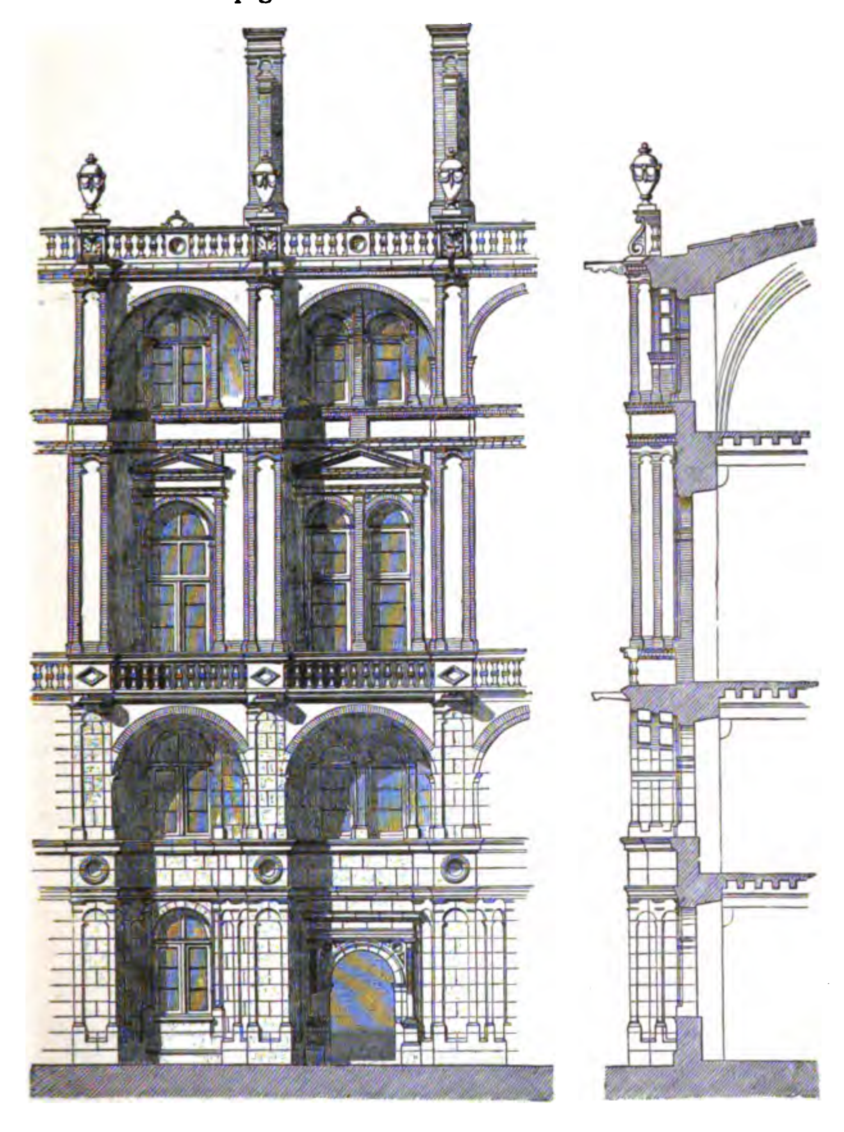


Fig. 43. Aus dem Hofe des Schloffes von S. Germain. (Sauvageot.)

Das Hauptgefchofs ift aufserdem mit einer durchbrochenen Baluftrade, die fich vor den Fenftern als Brüftung hinzieht, verfehen. Diefelbe ftrenge Pilafter-Architektur ift auch zur Gliederung der Treppenthürme verwendet,

und noch einfacher ſind die mit kleinen Bögen verbundenen Pilaſter, welche die Flächen der Strebepfeiler gliedern. Der Ernſt dieſer Architektur wird dadurch noch erhöht, daſs die Hauptglieder aus Quadern, die Bogenfüllungen und ſelbſt die Strebepfeiler in den oberen Geſchoſſen aus Ziegeln aufgeführt ſind.

So ſehr dieſer Bau durch ſeine faſt düſtere Strenge ſich von der feſtlichen Heiterkeit, dem dekorativen Reiz der übrigen Schlöſſer dieſer Zeit unterſcheidet, ſo hohe Bedeutung hat er gleichwohl in constructiver Hinſicht. Er wendet in nachdrücklicher Weiſe den Gewölbebau an, der in den untern Geſchoſſen, in dem groſsen Saal, den Treppenhäuſern und den damit verbundenen Corridoren und Veſtibüls noch ganz in mittelalterlicher Weiſe mit ſtarken Rippen und eleganten Schluſsſteinen durchgeführt iſt; am originellſten aber in dem ganz gewölbten oberſten Stockwerk, deſſen Wölbung, wohl das früheſte Beiſpiel dieſer Art im Norden, unmittelbar die ſteinerne Decke des Gebäudes trägt. Man hat alſo ausnahmsweiſe auf jede Art von hölzernem Dach verzichtet, und durch reihenweis übereinandergelegte Steinplatten eine flach anſteigende Terraſſe gebildet, die auf beiden Seiten von Baluſtraden eingefaſst wird. Um ſo ſeltſamer wirken die zahlreichen, in ihrer Höhe freilich gemäſsigten Kamine, die über der Terraſſe aufragen. Da du Cerceau verſichert, der König habe ſich ſo ſehr des Baues angenommen, daſs er geradezu als Baumeiſter desſelben bezeichnet werden müſſe, ſo darf man ihm vielleicht dieſe den ſonſtigen Sitten ſeines Landes entgegenſtehende Anlage perſönlich zuſchreiben.

Oeſtlich von dem Schloſſe begann ſpäter Heinrich II die noch jetzt durch ihre herrliche Ausſicht über die Seine berühmte Terraſſe; auſserdem ein eigenthümliches Gebäude »en manière de theatre« wie du Cerceau ſagt, deſſen Plan ein an den Ecken abgeſtumpftes Quadrat mir vier Halbkreiſen an den einzelnen Seiten zeigt, das Ganze ein offner zu theatraliſchen Aufführungen oder Spielen beſtimmter Raum, der durch eine Anzahl von bedeckten Nebenräumen rechtwinklig abgeſchloſſen wird.

§ 27.
Das Schloss La Muette.

Ausser dieſen fünf groſsen Schlöſſern, welche in hervorragender Weiſe den Bauſinn Franz' I verkünden, führte der König eine Anzahl anderer meiſtens kleinerer Schlöſſer aus, die ebenfalls für die Kunſt und die Sitte der Zeit charakteriſtiſch ſind. Wir beſprechen nur die bedeutenderen unter ihnen und beginnen mit La Muette.[1]) Der König lieſs dies kleine Jagdſchloſs mitten im Walde von St. Germain, zwei Meilen von dieſem Schloſſe erbauen, und nannte es La Muette, wie Du Cerceau ſagt, »weil es ſtill, abgelegen

[1]) Aufn. bei Du Cerceau, T. I. Vgl. Paluſtre II, 43.



und rings vom Walde umgeben ift.« Als Architekt wird, wie bei St. Germain, der ältere *Pierre Chambiges*, genannt; der Contract datirt vom 22. März 1541. Es wurde alfo erbaut, um dem Könige mit einigen feiner intimen Gefährten eine ftille Zuflucht und einen Punkt der Ruhe nach den Freuden der Jagd zu bieten. Das Gebäude ift in kleinem Maafsftab nach einem ähnlichen Programm ausgeführt wie das Schlofs Madrid (Fig. 44). Ohne Hofanlage, bietet es einen faft quadratifchen Mittelbau, auf deffen vier Ecken thurmartige Pavillons vorfpringen, während fich vor der Mitte der Rückfeite eine Kapelle mit polygonem Abfchlufs, an der Vorderfeite ein Treppenhaus mit ähnlichem Polygonfchlufs ausbaut. Der Mittelbau, der Länge nach getheilt, enthält einerfeits einen Saal mit zwei Kaminen und

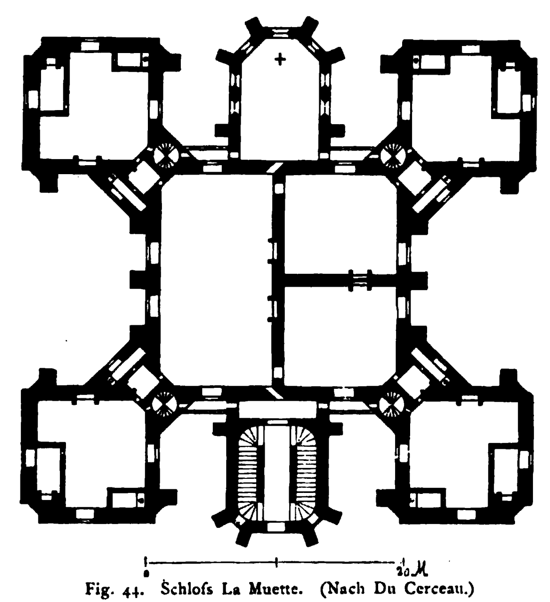


Fig. 44. Schlofs La Muette. (Nach Du Cerceau.)

zwei Fenftern, andererfeits zwei geräumige, von einander getrennte, aber mit dem Saal verbundene Wohnzimmer; in den Eckpavillons liegt jedes Mal noch ein Wohnzimmer mit befonderer Garderobe und Retraite.

Eine etwas genauere Analyfe des Plans wird zeigen, mit welcher Sorgfalt der Architekt, ähnlich wie im Schlofs Madrid, die gleichen Bedürfniffe befriedigt hat. Ueber einem Souterrain, welches die Dienfträume und Küchen enthielt, erhob fich das Gebäude in drei Hauptgefchoffen. Der Eingang, zu dem man mittelft einer kleinen Brücke über den auch hier vorhandenen Graben gelangte, war im Treppenhaufe. Von hier gelangte man durch einen mäfsig breiten Gang in einen kleinen Vorraum und, mittelft eines fchrägen Eingangs, in den grofsen Saal. Der Saal hat directe Verbindung mit den beiden anftofsenden Wohnzimmern, mit der Kapelle

und mit den kleinen in den fchrägen Mauermaffen der äufsern Ecken angebrachten Kabineten und Retraiten. Aufserdem fteht er mit zwei balkonartigen Galerien in Verbindung. Letztere führen auf kleine Wendeltreppen, die wieder mit den Eckzimmern in Zufammenhang ftehen. Diefe wiederholen fich auch in den beiden andern Eckpavillons und find wie im Schlofs Madrid fo angeordnet, dafs jedes feine eigne Garderobe, Kabinet und Stiege hat. Sämmtliche Zimmer und Garderoben find mit Kaminen verfehen und hinreichend beleuchtet. So find alfo die Wohnräume in felbftftändiger Verbindung mit den Treppen und Galerieen, mit dem Saal und ebenfo unter einander, können aber nach Bedürfnifs auch von einander getrennt werden. Nur das rechtwinklige Einfchneiden der Garderoben und Kabinete in den Raum der Eckzimmer wird man nicht als gelungene Löfung betrachten können. Die kleinen Galerieen mit ihren Wendeltreppen hatten um fo mehr Bedeutung für die Communication, als der Mittelbau nur aus drei Gefchoffen beftand, während die Pavillons deren fechs enthielten, die nun durch die Wendeltreppen unter einander und durch die Galerieen mit dem mittleren Saal in Verbindung ftanden. Eine ähnliche Verbindung findet fich auch am Mittelbau von Chambord, wo immer zwei kleine Etagen auf eine Hauptetage kommen. Aber auch durch die in doppelten Läufen emporführende Haupttreppe hingen die einzelnen Stockwerke des Hauptbaues wie der Pavillons mit einander zufammen.

Was die Conftruction und den äufseren Aufbau betrifft, fo zeigen diefelben grofse Aehnlichkeit mit denen des Schloffes St. Germain, und Du Cerceau fagt daher mit Recht: »touchant l'edifice il eft fait fuyuant et tout ainfi que iceluy de St. Germain, a fçavoir tous les ornements de bricque par le dehors.« Das Schlofs war nämlich in feiner Maffe aus Backfteinen ausgeführt, mit ftarken Mauern und kräftig vorfpringenden Strebepfeilern, die durch Bögen wie in St. Germain verbunden wurden. In der Tiefe diefer Bogenumfaffungen lagen die Fenfter, und auf den Bögen ruhten auch die Galerieen. Diefe äuferft mafsige Conftruction wurde dadurch bedingt, dafs wie zu St. Germain auch hier das obere Gefchofs gewölbt war und ein flaches mit Steinplatten belegtes Terraffendach trug, von wo man einen reizenden Blick rings über die Wälder genofs. Später führte ftatt deffen Philibert de l'Orme ein halbrundes Dach auf, welches mit einer Plattform fchlofs.

§ 28.

Das Schloss Chalvau.

Ganz diefelbe einfach ftrenge Architektur wie St. Germain und La Muette zeigt auch das erft in unferem Jahrhundert (1840) zerftörte Schlofs Chalvau: Backfteinbau mit kräftig vorfpringenden Pfeilern, die

Fenſter in den Bogenöffnungen zwiſchen den Pfeilern vertieft, die Oeffnungen etwas monoton mit einem dürftigen Pilaſterſyſtem eingefaſst. Wie jene beiden Schlöſſer iſt es das Werk des älteren *Pierre Chambiges*.

Chalvau [1]) liegt zwiſchen Fontainebleau, Montereau und Nemours. Franz I lieſs das Schloſs bauen, wie Du Cerceau ſagt, weil es in dem benachbarten Walde viele Hirſche gab. Später ſchenkte er es der Herzogin von Etampes. Aus ähnlichem Anlaſs hervorgegangen, wie La Muette, zeigt es verwandte Anlage (Fig. 45). Es beſteht aus einem rechtwinkligen Mittelbau ohne Hof, der auf den vier Ecken von Pavillons flankirt wird. Zu dem Eingang führt eine polygone Freitreppe, über welcher ſich auf

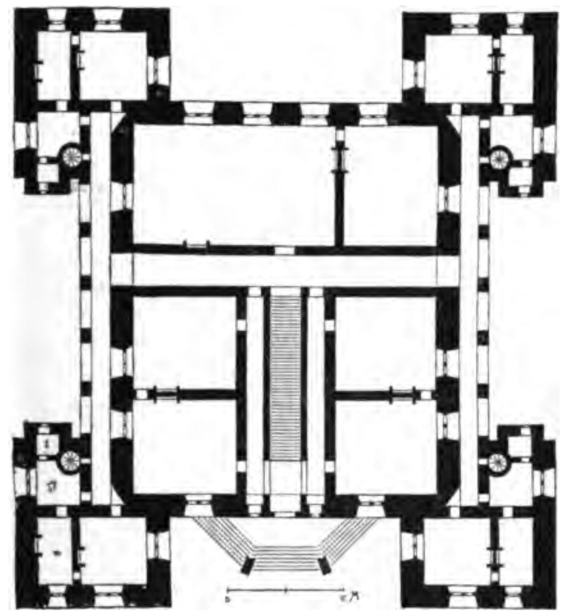


Fig. 45. Schloſs Chalvau. Erdgeſchoſs. (Du Cerceau.)

Pfeilern die Apſis der im oberen Geſchoſs liegenden Kapelle erhebt. Dies iſt ein mittelalterlicher Gedanke, den wir in ähnlicher Weiſe mehrfach, z. B. beim Schloſs Martainville (S. 63) fanden. Durch ein breites Portal gelangt man zu einem Veſtibül, von wo in der Mitte die Haupttreppe zum oberen Geſchoſs aufſteigt, neben welcher ſich auf beiden Seiten ſchmalere Corridore bilden, die zu den Gemächern des unteren Stockwerks führen. Sie münden in der Tiefe des Baues auf einen Quergang, der von beiden Enden ſein Licht empfängt und den vorderen Theil des Gebäudes von dem rückwärts gelegenen trennt. Vorn ſind auf jeder Seite des Treppenhauſes zwei

[1]) Aufn. bei Du Cerceau, T. II. Dazu Paluſtre I, 164 ff.

ſtattliche, ungefähr quadratiſche Zimmer angebracht. Jedes derſelben hat ſeinen Zugang vom Corridor, ſeinen Kamin, eine Verbindungsthür in der Zwiſchenwand, und ein nach der Seitenfront auf eine Galerie hinausgehendes Fenſter, zu welchem für die nach vorn liegenden Zimmer ein Fenſter an der Façade hinzukommt. Der nach hinten liegende Theil des Mittelbaues dagegen zerfällt in einen gröſseren Saal und ein mit ihm verbundenes Zimmer, das nur vom Saale aus ſeinen Zugang hat, alſo wie ein beſonders reſervirtes Kabinet zu betrachten iſt. Der Saal hat ſeinen Zutritt vom Quergange aus, wird durch zwei Kamine erwärmt und empfängt ſein Licht durch drei Fenſter an der Rückſeite und ein ſeitliches, auf die Galerie hinausgehendes.

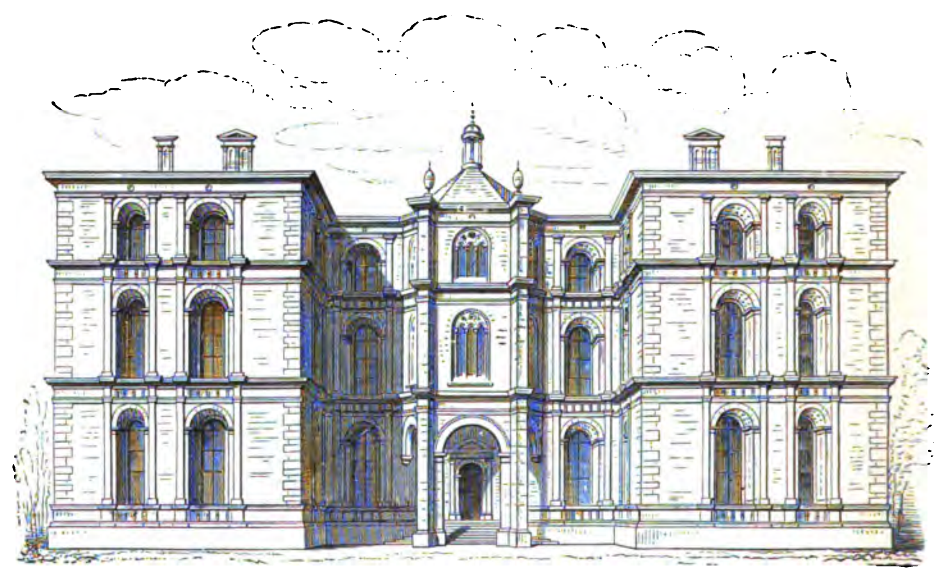


Fig. 46. Schloſs Chalvau. Vordere Façade. (Du Cerceau.)

Dieſe Seitengalerieen, auf Bögen mit ſchlicht behandelten Pfeilern ruhend, dienten, um die in den Eckpavillons liegenden Wohnungen mit dem Mittelbau, namentlich dem Saal, in Verbindung zu ſetzen. Jede dieſer Wohnungen hat ein Haupt- und ein Nebenzimmer, beide mit Kaminen, ſodann Garderobe, Retraite und beſonderen Zugang durch eine Wendeltreppe. Es war alſo dasſelbe Programm ausgeführt, welches wir in allen von Franz I neuerrichteten Gebäuden, in Chambord, Madrid und La Muette als gemeinſam zu Grunde liegendes erkannten: ein Mittelſaal für die Geſelligkeit; um ihn gruppirt und mit ihm verbunden eine gröſsere oder geringere Anzahl ſelbſtändiger Logis, jedes durch eigene Wendelſtiege ſo unabhängig gemacht, daſs ſein Bewohner ungeſehen aus- und eingehen konnte.

Die Haupttreppe, welche das hochliegende Erdgefchofs mit den beiden oberen Stockwerken verband, führte in einem Zuge ohne Abfatz und Ruhepunkt, in der ganzen etwa 22 Fufs betragenden Höhe des Erdgefchoffes zu dem oberen Stockwerk. Diefe Treppe mufs ziemlich mühfam zu fteigen gewefen fein, ähnlich der noch etwas fpäter entftandenen Haupttreppe des Louvre, welche den Befuchern der Gemäldegalerie wohl bekannt ift.

Ueber die Architektur des Aeufseren (Fig. 46) ift nur zu fagen, dafs fie, in der Maffe aus Ziegeln, in den conftructiven Gliedern aus Quadern beftehend, einen überaus fchlichten Eindruck machte. Bezeichnend waren die in tiefen Bogennifchen liegenden Fenfter. Das Obergefchofs war wie in St. Germain und La Muette gewölbt und trug, ähnlich wie dort, ein Terraffendach, das mit Steinplatten eingedeckt war. Nur über der Kapelle, die fich fchon durch ihre grofsen mit Maafswerk gegliederten Bogenfenfter charakterifirte, erhob fich ein hohes Dach, das von einer Laterne bekrönt wurde. Für die Seitenfaçaden beftimmten die in zwei Stockwerken wiederholten offenen Bogenhallen der Galerieen den Eindruck.

§ 29.
Das Schloss von Villers-Coterets.

Wenn La Muette und Chalvau fich in der Conftruction und felbft dem Compacten, eng Gefchloffenen der Anlage mit St. Germain vergleichen liefsen, fo bietet das Schlofs von Villers-Coterets in feiner weiten, geftreckten, um mehrere grofse Höfe fich ausdehnenden Gruppirung einige Verwandtfchaft mit Fontainebleau.[1]) Nur dafs hier, wo wenig Altes beizubehalten war, der Architekt freier, planmäfsiger verfahren, fymmetrifcher, normaler componiren konnte.

Aus dem Erlafs Franz' I von 18. Juni 1532 wiffen wir, dafs damals, neben den Bauten zu Fontainebleau, Boulogne, fowie zu St. Germain und am Louvre auch in Villers-Coterets gearbeitet wurde. Ausdrücklich wird fogar hervorgehoben, dafs dort wie zu St. Germain eine Fontainenleitung bewerkftelligt werden folle.[2]) Auch diefes wie die meiften Schlöffer des jagdliebenden Königs verdankte feinen Urfprung einem benachbarten Walde; es lag an der Strafse von Paris nach Soiffons, fünf Meilen von letztgenannter Stadt, dicht beim Walde von Rets. Als Architekten werden bis 1550 *Jacques* und *Guillaume le Breton* bezeichnet, deren Bruder Gilles wir in Fontainebleau kennen lernten. Später, als unter Heinrich II der Bau vollendet und namentlich an der weftlichen Seite ein grofser Pavillon hinzugefügt wurde, finden wir *Robert Vaultier* und *Gilles Agaffe* genannt. Um

[1]) Aufn. bei Du Cerceau, T. II. Dazu Paluftre I, 122 ff. mit Abb. — [2]) De Laborde I, p. 339.



die Mitte des 18. Jahrhunderts wurde das Schloſs durch den Herzog von Orleans ſtark geändert und in der Revolution arg verwüſtet. Jetzt dient es als «dépôt de mendicité».

Das Gebäude gehört zu denen, an welchen die moderne Form des fürſtlichen Landſitzes, ohne Graben und Zugbrücke, ohne Thürme und die anderen mittelalterlichen Elemente, kurz ohne die traditionellen Zuthaten ſich darſtellt. Selbſt die Treppen liegen nicht mehr als Wendelſtiegen in vorſpringenden Thürmen, ſondern ſind gerade anſteigend, nach dem Muſter der florentiniſchen, noch in beſcheidener Weiſe in den Ecken der Höfe angebracht. Letztere haben auf drei Seiten vorgelegte Säulenarkaden zur Verbindung der Räume.

Man tritt durch ein ſchlichtes Rundbogenportal, über welchem ſich ein Altan auf Conſolen erhebt, in den äuſseren Hof (baſſe cour), der auf drei Seiten von einſtöckigen Dienſtwohnungen umgeben iſt. Säulenportiken, zu deren erhöhtem Fuſsboden in gewiſſen Zwiſchenräumen einige Treppenſtufen führen, umgeben dieſen lang geſtreckten Hof, der 120 Fuſs Breite bei 300 Fuſs Länge miſst. In der Hauptaxe gelangt man dann an ein zweites Thor, in dem Querbau, der den äuſseren von dem inneren Hofe trennt. Dieſer Bau enthält die älteren Theile des Schloſſes, welche Franz I erneuerte und ausbaute. Die Formen ſind hier ſelbſtverſtändlich reicher, und der Bau zeigt über dem Erdgeſchoſs, das er mit den Gebäuden des äuſseren Hofes gemein hat, ein oberes Stockwerk, das am ganzen herrſchaftlichen Theile durchgeführt iſt. Pilaſter, die unteren doriſch, die oberen korinthiſirend, gliedern die Wandflächen. In der Mitte öffnet ſich mit gedrücktem Bogen das Portal, das in den zweiten Hof führt; über demſelben eine Loggia mit Balkon; darüber am Fries die Lilien und der königliche Namenszug. Das hohe Dach hat ſein beſonderes Stockwerk und auf ſeinem Giebel erhebt ſich ein Glockenthurm mit ſchlanker Spitze.

Nach dieſem Vorgange iſt die Architektur der herrſchaftlichen Wohnräume, welche den inneren Schloſshof umgeben, nur in etwas einfacherer Ausführung behandelt. Vor das Erdgeſchoſs legen ſich an den beiden Schmalſeiten und der rechts vom Eintretenden befindlichen Langſeite Säulenhallen, gleich denen des äuſseren Hofes durch Architrave verbunden und unmittelbar wie dort das Pultdach aufnehmend. Dieſer innere Hof, 56 Fuſs zu 120 meſſend, diente zum Ballſpiel.

An der inneren Eintheilung iſt nichts weiter bemerkenswerth, als daſs eine Reihe von gröſseren und kleineren Gemächern, in einfacher Flucht aneinandergereiht, zum Theil durch ſchmale Corridore degagirt werden und mit den Treppen in Verbindung ſtehen, deren Anlage ſchon berührt wurde. Auſser den Hauptreppen ſind indeſs noch einige Wendelſtiegen in runden Eckthürmchen zu Hilfe genommen, auch ſonſt nach auſsen mehrere kleine

runde Thürme angebracht, um rings den Blick über die Gärten und den Park zu gewähren. Das Schlofs war nämlich nach allen Seiten von ausgedehnten Blumenparterres, Gärten mit Alleen und Gebüfch, endlich von einem ebenfalls weithin mit Alleen durchfchnittenen Park umgeben. Treppen führten unmittelbar aus den Zimmern auf mehreren Seiten in die Gärten. So kann man das Ganze als Mufter eines einfachen, aber behaglichen und gefchmackvollen vornehmen Landfitzes jener Zeit betrachten.

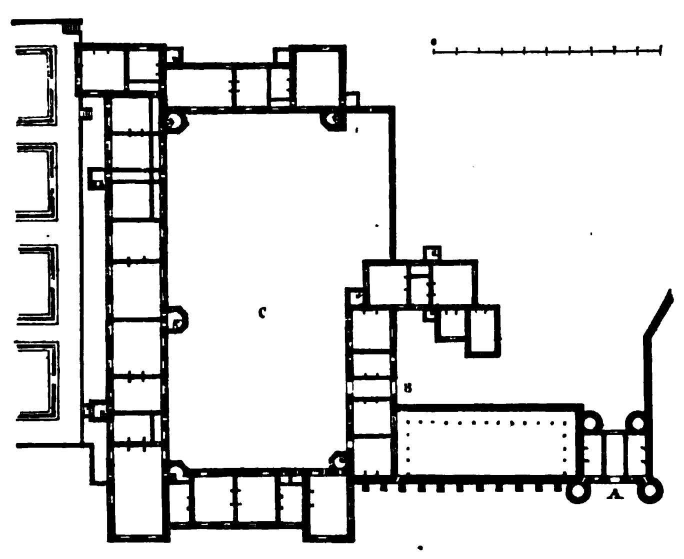


Fig. 47. Schlofs Folembray. (Du Cerceau.)

§ 30.

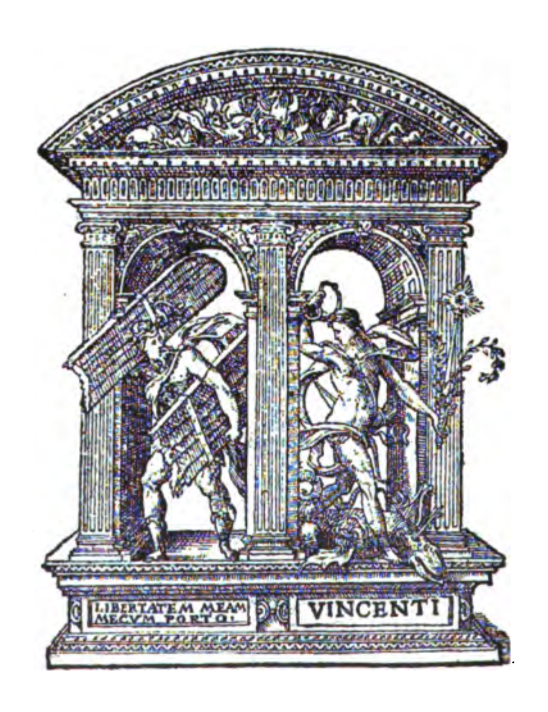
Schloss Folembray, genannt der Pavillon.

Gleich dem letzterwähnten Bau trägt auch das Schlofs von Folembray das Gepräge einer einfach klaren modernen Anlage (Fig. 47) ohne mittelalterliche Reminiscenzen.[1]) Höchftens dafs die fünf Wendeltreppen mit ihren polygonen Thürmen, die im Hofe vertheilt find, an die alte einheimifche Sitte erinnern. Der Eingang, ein in antiker Weife mit Pilaftern eingefafster Rundbogen, lag in einem Pavillon A, der von vier runden Thürmen flankirt wurde. Von hier trat man in einen äufseren unregelmäfsig angelegten Hof, welcher einen Saal zum Ballfpiel aufser anderen Baulichkeiten enthielt. Von hier gelangte man, nicht wie gewöhnlich in der Längenaxe fortfchreitend, fondern nach der Linken fich wendend, bei B in den grofsen inneren Hof C, der die bedeutende Länge von 240 zu

[1]) Du Cerceau, Vol. I.

140 Fuſs Breite maſs. Ohne Arkaden war derſelbe auf allen Seiten von ſtattlich angelegten und wohl verbundenen Wohnräumen in zwei Stockwerken und einem Dachgeſchoſs umgeben. Die Fenſter, hoch mit doppelten Kreuzſtäben, zeigten einfache Umrahmung, die Dachfenſter auſserdem antikiſirende Giebel. Es iſt derſelbe Geiſt vornehmer Einfachheit und ſchlichter Klarheit, der dieſen anziehenden ländlichen Aufenthalt, ähnlich wie das Schloſs von Villers-Coterets auszeichnet. Mit beſonderer Vorliebe war die nach dem Garten liegende Langſeite behandelt. In ganzer Ausdehnung von einer breiten Terraſſe begleitet, von welcher Treppen in den Garten hinabführten, enthielt ſie eine Flucht von unmittelbar zuſammenhängenden, auſserdem durch drei Wendeltreppen in Verbindung mit den anderen Stockwerken geſetzten Sälen und kleineren Zimmern, nicht weniger als zehn im Ganzen. Den gröſsten Reiz gewann aber die Anlage durch die ſchönen Gärten und Parks, die in bedeutender Ausdehnung das Schloſs umgaben.

Auch dieſes Schloſs verdankte ſeine Entſtehung Franz I. Eine halbe Meile nördlich von Coucy in einer Ebene gelegen, diente es dem König zum abwechſelnden Aufenthalt, wenn ihm die Mauern in dieſer grandioſen Veſte des Mittelalters zu drückend wurden. In den Bürgerkriegen des XVI. Jahrhunderts wurde es 1544 theilweiſe eingeäſchert, und Du Cerceau gibt uns in der perſpektiviſchen Anſicht des Gebäudes das Bild eines halb in Ruinen liegenden, dem völligen Untergang entgegenſehenden Baues.





IV. KAPITEL.

DIE RENAISSANCE UNTER FRANZ I.



B. LANDSITZE DES ADELS.

§ 31.

DAS SCHLOSS NANTOUILLET.



AS Beifpiel eines fo kunftliebenden Königs wirkte fchnell beftimmend auf Alles ein, was vornehm war und fich zum Hofe hielt. Noch gegen Ende des 15. Jahrhunderts baute der Adel feine Wohnungen durchaus nur im gothifchen Stil, und felbft ein Mann wie Louis de la Trémouille, der Italien genugfam kannte, fand für feine prächtige Wohnung in Paris die alte einheimifche Bauweife hinreichend. Sogar im erften Decennium des 16. Jahrhunderts fahen wir einen Kenner und Freund der Kunft wie den Kardinal Amboife im Schlofs Gaillon einen Bau errichten, in welchem die gothifchen Tendenzen noch ftark vorherrfchen. Aber feit dem Regierungsantritt Franz' I dringt die Renaiffance auch bei den Landfitzen des Adels mehr und mehr ein, und wir können in einer Reihe anziehender Werke auch hier den Entwicklungsgang der Architektur deutlich verfolgen. Bezeichnend aber ift, dafs bei diefen Bauten mehr als bei den meiften königlichen Schlöffern die Grundzüge der feudalen Burg beibehalten werden. Je weniger Bedeutung, gegenüber der Macht der Krone, der Adel fortan als felbftändiges Element im Staatsleben hatte, defto mehr, fo fcheint es, mochten feine Mitglieder in ihren Landfitzen den Schein des feften Schloffes durch den ringsum angelegten Waffergraben und die mächtigen Eckthürme behaupten. Es war freilich nur eine Maske, unter welcher die Rückficht auf Bequemlichkeit, heitren Schmuck und behaglichen Lebensgenufs fich um nichts weniger geltend machte.

Wir beginnen mit einem trotz feiner Nähe von Paris bis jetzt wenig bekannten Schlofs, deffen treffliche Publikation wir Sauvageot verdanken.[1]) Es ift das unfern Meaux gelegene Schlofs Nantouillet, der glänzende Landfitz des Kardinals Du Prat, der aus niedrem Stande fich zu der Würde eines Kanzlers Franz' I und fpäter felbft eines päpftlichen Legaten aufgefchwungen hatte. Der Bau wurde wie es fcheint um 1519 begonnen; an einem Fenfter des Erdgefchoffes lieft man die Jahrzahl 1521. Das Schlofs, heute in verwahrloftem Zuftande zu einem Pachthofe herabgewürdigt, trägt nicht blofs in der Gefammtanlage das Gepräge eines feudalen Herrenhaufes, fondern zeigt auch in feinen Einzelformen eine ftarke Mifchung gothifcher Elemente mit den dekorativen Formen der Renaiffance.

Ein Waffergraben, jetzt ausgefüllt und mit Gebüfch bepflanzt, umgiebt die hohe Umfaffungsmauer, die ein Rechteck von ca. 260 Fufs Breite bei 230 Fufs Tiefe bildet. Auf den vier Ecken find ganz nach mittelalterlicher Weife runde Thürme von 32 Fufs Durchmeffer angeordnet. An der Rückfeite fchliefst fich ein Gartenparterre an, welches der ehemalige Graben mit umzieht. Auch an feinen beiden nach aufsen gelegenen Ecken find zwei kleinere runde Thürme pavillonartig errichtet. Der Eingang in den Schlofshof liegt nicht, wie man erwarten follte, in der Axe, fondern an der rechten Ecke der vorderen Seite, dicht flankirt von dem dort befindlichen Thurme, ganz nach den Regeln alter Vertheidigungskunft die rechte unbefchützte Seite des Heranziehenden bedrohend, als hätten bei den Anlagen diefer Zeit noch Rückfichten auf ernftliche Abwehr von Angriffen gegolten. Das Portal befteht aus einem grofsen rundbogigen Thorweg, neben welchem eine fchmale Pforte für Fufsgänger in herkömmlicher Weife angeordnet ift. Hier fällt fofort die wunderliche Vermifchung der beiden Bauftile ins Auge: das untere Gefchofs zeigt ausfchliefslich die Formen der Renaiffance, Rahmenpilafter von fchweren Verhältniffen, mit eleganten Kapitälen und fonftiger zierlicher Dekoration; das obere Gefchofs, an welchem man die grofsen Mauerfalze für die Ketten der Zugbrücke bemerkt, hat drei elegante baldachingekrönte Nifchen für Statuen, zwifchen welchen über der Einfahrt eine viel höhere und reichere Nifche mit der Statue eines fitzenden Juppiter — ein paffender Schutzheiliger für einen Kirchenfürften der damaligen Zeit — angeordnet ift. Diefe Nifchen mit ihren hohen durchbrochenen Baldachinen find gothifch gedacht, aber der mittelalterliche Gedanke ift mit den zierlichften Renaiffanceformen ausgedrückt.

Tritt man in den Hof, fo gelangt man zwifchen den neueren Oekonomiegebäuden hindurch zu dem Kern der alten Anlage. Das Schlofs befteht

[1]) Sauvageot, Palais, Tom. III, p. 25 ff. mit 13 Tafeln. Vgl. dazu Paluftre I, 154 ff. mit trefflichen Abbildungen.

aus einem Hauptflügel, der den Eingang und die Treppe enthält und ſich an die Umfaſſungsmauer der Rückſeite anſchlieſst; auſserdem aus zwei

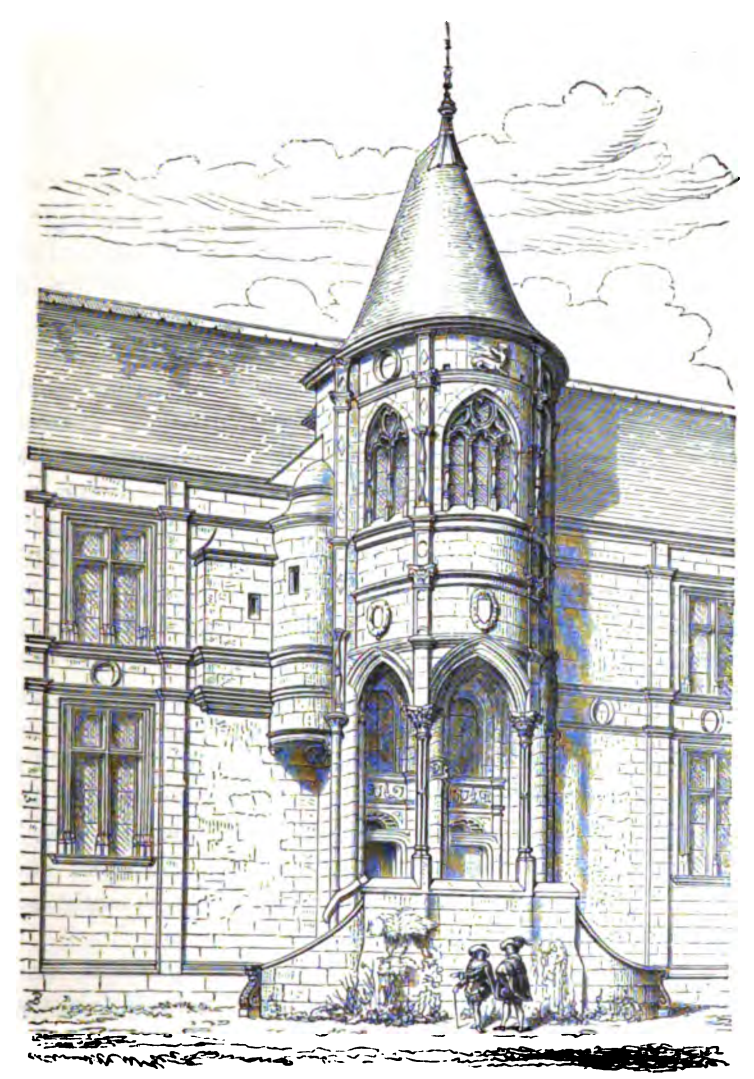


Fig. 48. Schloſs Nantouillet. (Sauvageot.)

Seitenflügeln, von denen der links gelegene eine ſchön ausgebildete Treppe für die Dienerſchaft enthält. Auf den beiden äuſseren Ecken ſind wieder

runde Thürme angebracht, die indeſs nur 9 Fuſs im Lichten meſſen. Sie gewähren als Erker für die Eckzimmer den Ausblick in den Garten. Der rechts gelegene enthält auſserdem in einem niedrigen Parterregeſchoſs das Badekabinet des Kardinals, welches die heutigen Bewohner als »Gefängniſs« bezeichnen. Eine von auſsen ſichtbare Wendeltreppe führt aus den Wohnzimmern zu ihm hinab.

Der intereſſanteſte Theil des Baues iſt die Treppe. In der Axe des Hauptflügels angelegt, bietet ſie für Frankreich eins der früheſten, vielleicht geradezu das erſte Beiſpiel einer Treppe mit geradem Lauf, die ins Innere des Baues hineingezogen iſt, während die meiſten Treppen der damaligen franzöſiſchen Schlöſſer, wie wir ſahen, in vorſpringenden Thürmen angelegte Wendelſtiegen ſind. Den Eingang vom Hofe bildet ein niedriges Portal, mit abgerundetem Sturz, von gothiſchen Dienſten und Hohlkehlen eingefaſst, aber mit delikat ausgeführten Renaiſſance-Arabesken geſchmückt. Zugleich führt aber auch an der entgegengeſetzten Gartenſeite eine doppelte Rampentreppe zu einem zweiten Portal, das von einer Vorhalle auf ſchlanken, im Sinne des Mittelalters componirten Säulen überdacht wird. Dieſe Säulen (Fig. 48) tragen die kleine polygone Kapelle des Schloſſes, die alſo hier wie ſo oft damals in Frankreich über dem Portal auf Säulen hinausgebaut iſt. Ein Corridor, unter dem zweiten Stiegenlauf liegend, führt von dieſem Gartenportal zu der Treppe. Dieſe iſt ein Meiſterſtück eleganter Architektur; mit verſchieden componirten gothiſchen Stern- und Netzgewölben bedeckt, zeigt ſie an den frei ſchwebenden, durchbrochen gearbeiteten Schluſsſteinen, an dem reichen Maaſswerke, das die Rippen umſpielt, endlich an den Conſolen und eleganten Renaiſſance-Niſchen der Wandpfeiler die ganze dekorative Pracht dieſer Epoche. Hier ſieht man auch die kecke Deviſe des ehrgeizigen Kardinals: »HEVRTANT A POINT.« Die Kapelle mit ihren Netzgewölben und Fiſchblaſenfenſtern iſt klein, ſteht aber durch eine geſchmackvolle hölzerne Gitterthür ſo mit dem Treppenhaus in Verbindung, daſs dieſes nöthigen Falls den Begleitern des Schloſsherrn zur Anhörung der Meſſe dienen konnte. Der prächtig geſchnitzte Stuhl des Kardinals iſt noch vorhanden.

Von der innern Ausſtattung ſieht man Nichts mehr als den reichen Kamin in dem Saale des Erdgeſchoſſes, der links vom Hofeingange neben der Treppe liegt. Der Salamander Franz' I, den man an mehreren Stellen antrifft, iſt ein weiteres Beglaubigungszeichen für die Entſtehungszeit des anziehenden Baues. Noch ſei der eleganten teppichartigen Muſter gedacht, welche in der Form von Sternen, Lilien und dergleichen mit mannigfaltiger Zeichnung die Mauerflächen beleben. Sie ſind in flacher Vertiefung aus dem Stein herausgemeiſselt. Beachtenswerth iſt endlich auch, daſs der ganze Bau kein ausgeſprochenes Dachgeſchoſs beſitzt.

§ 32.
Das Schloss Chenonceau.

Im Gegenfatz zu dem eben befprochenen Werke bietet das Schlofs von Chenonceau das Bild eines noch völlig erhaltenen Denkmals diefer baulurftigen Zeit. Wenige Meilen von Blois, auf einer Brücke über dem Flufs Cher errichtet, wurde es feit 1515 durch Thomas Bovier, Finanzintendanten der Normandie, bis zu feinem Tode 1523 in den Haupttheilen vollendet.[1]) Aber fchon fein Sohn verkaufte das Schlofs an Franz I, der ebenfalls Arbeiten daran ausführen liefs.[2]) Noch jetzt fieht man an dem Bau mehrfach gemalt und gemeifselt die Wappen des erften Befitzers und feiner Gemahlin und den Spruch: »SIL VIENT A POINT ME SAUWIENDRA.« Heinrich II fchenkte es der Diana von Poitiers, welche um 1555 die fchon vom erften Erbauer beabfichtigte Brücke über den Cher ausführen liefs. Nach dem Tode des Königs zwang Katharina von Medicis die verhafste

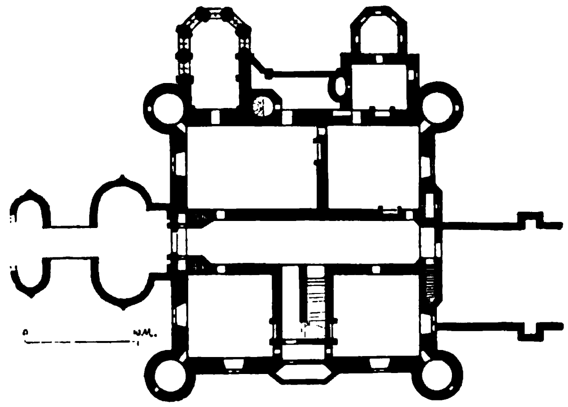


Fig. 49. Schlofs Chenonceau. (Du Cerceau.)

Maitreffe, es ihr gegen das Schlofs Chaumont abzutreten. Es wurde ein Lieblingsfitz der Königin, die dem alten Bau grofsartige Zufätze hinzuzufügen begann.[3]) Zwei rechteckige Flügel, die das Schlofs von der Rückfeite einfafsten, follten fammt der zwifchen ihnen gelegenen Brücke die Verbindung mit einem grofsartigen Hofe vermitteln. Nach den Zeichnungen bei Du Cerceau follte der Hof auf beiden Seiten zu einem Halbrund, ganz mit Arkaden eingefafst, fich erweitern und mit einer zweiten Brücke auf einen weiten trapezförmig angelegten äufsern Hof münden, der auf drei

[1]) L. de la Sauffaye, Blois et ses environs, p. 297. — [2]) De Laborde, la ren. des arts I, p. 340 in dem Erlafs vom 22. Januar 1535. — [3]) Aufnahmen bei Du Cerceau, Vol. II. Einzelheiten in Berty, ren. monum. Vol. I und Rouyer et Darcel, l'art. archit. V. I, pl. 4. Vgl. auch Victor Petit, châteaux de la vallée de la Loire. Paris 1860. Fol. (Sammlung lithographirter malerifcher Anfichten.)

Seiten von Gebäuden umſchloſſen war und in der Mitte der Hauptaxe ein groſsartiges Portal mit dreiſchiffiger Eingangshalle zeigt.

Wir ſehen von dieſen Entwürfen ab und beſchränken uns auf die in Franz' I Zeit ausgeführten Theile. Das Gebäude (Fig. 49) bildet ungefähr eine quadratiſche Maſſe, ähnlich den Schlöſſern La Muette und Chalvau, nur mit ſtärkeren Anklängen an das Mittelalter, da auf den vier Ecken runde Erkerthürme auf Kragſteinen vorſpringen und an der öſtlichen Seite eine polygon geſchloſſene Kapelle und ein viereckiger Pavillon mit einem

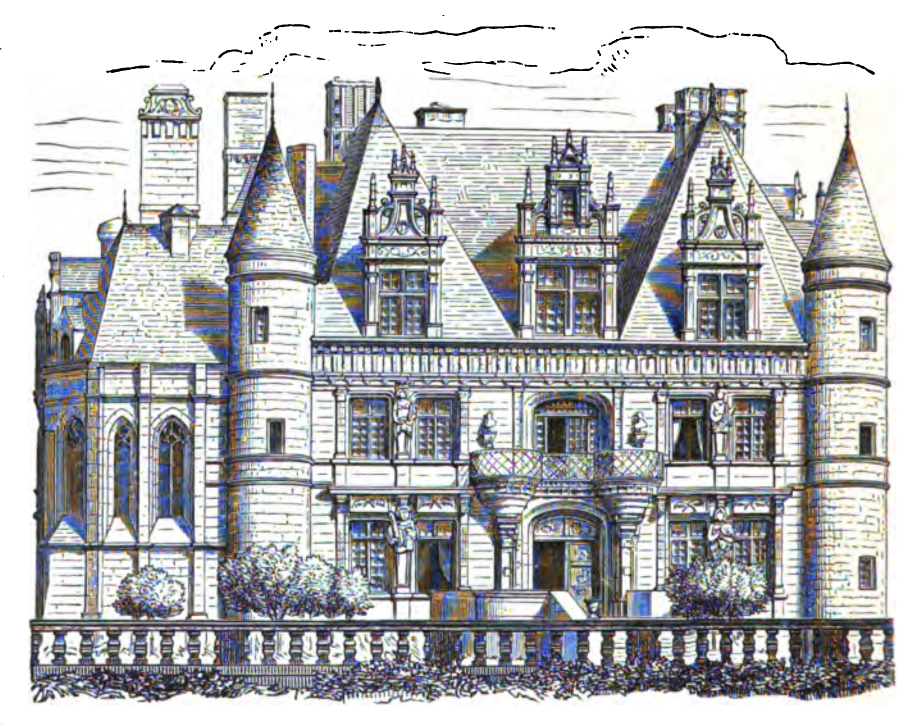


Fig. 50. Schloſs Chenonceau. (Baldinger nach Phot.)

ebenfalls polygonen kleineren Raum, der Bibliothek, herausgebaut ſind.[1]) Den Zugang gewinnt man über eine lange Brücke, deren Eingang in mittelalterlicher Weiſe durch runde Thürme vertheidigt wird. Das Gebäude ſelbſt hat in der Mitte der Länge nach einen breiten Corridor. Von ihm gelangt man links in einen Saal und ein geräumiges Nebenzimmer, beide auf den Ecken durch einen runden Erker erweitert. Mit dem Saal ſteht die Kapelle, mit dem Nebenzimmer der ſchon erwähnte Pavillon ſammt der Bibliothek in Verbindung. Zwiſchen beiden Räumen iſt auſserdem eine

[1]) Die Decke der Bibliothek in Rouyer und Darcel, a. a. O.

Communication durch einen Gang und eine Wendeltreppe. Auf der andern Seite gelangt man vom mittleren Corridor in zwei quadratifche Wohnräume, zwifchen welchen die Haupttreppe in geradem Lauf bis zu einem Podeft und von dort in umgekehrter Richtung bis ins obere Gefchofs führt. Kleinere Nebentreppen find an beiden Endpunkten des mittleren Corridors angebracht. Die Anordnung des Erdgefchoffes wiederholt fich im oberen Stockwerk.

Die Architektur des Aeufsern (Fig. 50) zeigt die hohen Dächer mit ihren noch mittelalterlich entworfenen, aber in Renaiffanceformen durchgeführten Fenftergiebeln und den maffenhaften Kaminen, die gedrückten Korbbögen des Portals und der über demfelben angebrachten Loggia, die durch vorgekragte Altane fich nach aufsen öffnet, endlich die fpätgothifchen Formen der Kapelle: alles Elemente aus der Frühzeit der franzöfifchen Renaiffance. Die Fenfter mit ihrem abgerundeten Sturz werden von Pilaftern eingefchloffen und paarweife durch derb behandelte Hermen verbunden. Der Reiz der Lage mitten auf dem ftrömenden Waffer, umgeben von prächtigen Baumgruppen und Gärten, ift von feltener Anmuth. Das Innere erhält aber noch höheren Werth durch die faft vollftändige Erhaltung der alten Ausftattung mit ihrem reichen plaftifchen und malerifchen Schmuck.

§ 33.

Das Schloss von Bury.

Zu den grofsartigften Schlofsanlagen aus der Frühzeit Franz' I gehörte Bury. Zwei Meilen von Blois in dem anmuthigen Waldthale der Ciffe gelegen, dicht am Rande des Waldes von Blois, erregt es noch jetzt durch feine mächtigen Ruinen die Bewunderung. An der Stelle einer in den Kriegen unter Karl VI und Karl VII zerftörten Burg wurde es feit 1515 durch Florimond Robertet, Minifter und Staatsfekretair des Königs, neu erbaut.[1]) Im Anfang des 17. Jahrhunderts beim Ausfterben der Familie in andere Hände gelangt, gerieth es unter den neuen Befitzern bald in Verfall und wurde von denfelben fogar feiner Ausftattung beraubt und theilweife zerftört, um das ihnen ebenfalls gehörende Schlofs von Onzain herzuftellen und zu fchmücken. Einmal preisgegeben, fank es immer tiefer, wurde von den Bewohnern der Umgegend als Steinbruch benützt, und ift jetzt nur noch als gewaltige Ruine der Schauplatz für die Phantafiegebilde der Volksfage, die feine Trümmer zum Sitz des wilden Jägers und der weifsen Dame gemacht hat.

---

[1]) L. de la Sauffaye, Blois et fes environs, p. 237.

Von der Anlage des Ganzen haben wir nach Du Cerceau[1]) in § 11 mit Hinzufügung des Grundriſſes ein Bild entworfen. Wir geben nach derſelben Quelle eine perſpectiviſche Anſicht unter Figur 51, aus welcher die Verbindung mittelalterlicher Anlage und moderner Ausſtattung erſichtlich wird. Der Waſſergraben mit ſeiner von Thürmen vertheidigten Zugbrücke, die vier runden Eckthürme, zu denen noch zwei am Ende des Gartens hinzukommen, gehören der feudalen Burg des Mittelalters; aber die Einthei-

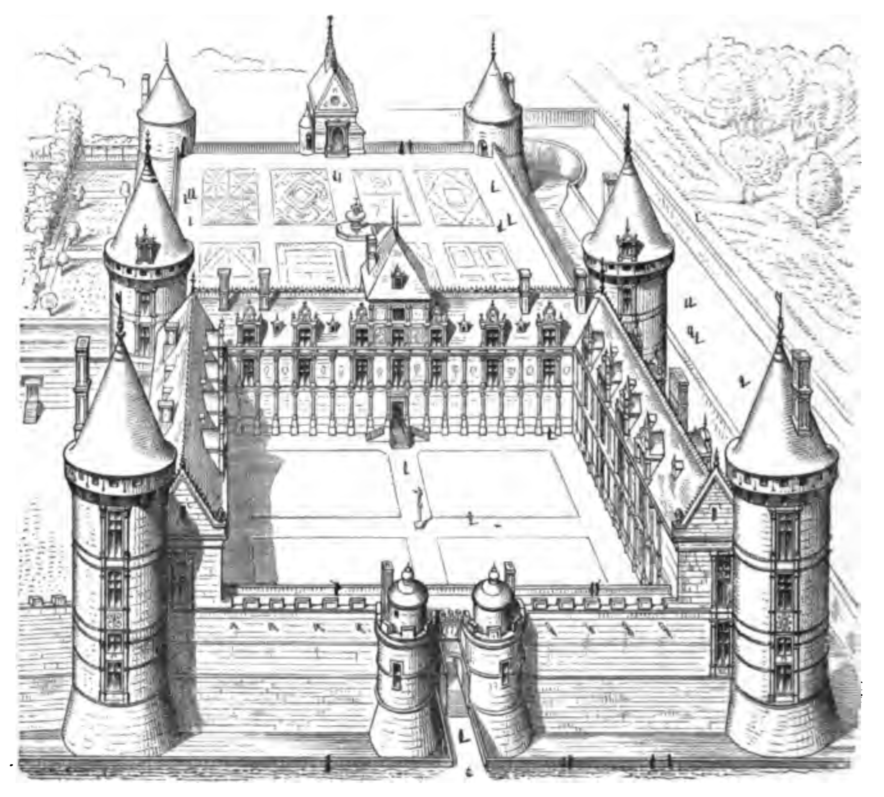


Fig. 51. Schloſs Bury. (Du Cerceau und V.-le-Duc.)

lung der inneren Räume zeigt uns die Gewohnheiten einer neuen Zeit. Die Thürme, anſtatt der Vertheidigung zu dienen, enthalten in jedem Stockwerk ein geräumiges Zimmer nebſt Garderobe, nach auſsen durch groſse Fenſter mit Kreuzſtäben ſich öffnend. Auch die Treppen ſind nicht mehr als Wendelſtiegen in vorſpringenden Treppenhäuſern angelegt, ſondern in den Bau hineingezogen. Ebenſo gehören die ſtattlichen Arkaden auf der Eingangsſeite, die regelmäſsige Anlage des Hofes, der ein Quadrat von

[1]) Les plus excellens baſtim. V. II.

150 Fufs bildete, und die 140 Fufs lange, 24 Fufs breite prachtvolle Galerie, welche den rechten Flügel einnahm, der neuen Zeit an. Der Renaiffance entftammt auch die ganze Dekoration mit regelmäfsigen Pilafterfyftemen in zwei Gefchoffen und den reich bekrönten Dachfenftern, welche an die fpielenden Formen von Blois und Chenonceau erinnern.

Unter dem reichen Schmuck, der das Schlofs auszeichnete, werden noch im 17. Jahrhundert prächtige Marmorbüften hervorgehoben. Bei Du Cerceau und danach in unferer Abbildung fieht man in der Mitte des Hofes auf einer Säule eine fchlanke jugendliche Geftalt. Es unterliegt keinem Zweifel, dafs diefe Figur der gänzlich verfchollene bronzene David Michelangelo's war, welchen diefer im Auftrage der Signoria von Florenz urfprünglich für Pierre de Rohan, Marfchall von Gié, giefsen follte,[1]) und die der Nachfolger desfelben in der Gunft des Königs, Florimond Robertet, erhielt und im Hof feines Schloffes Bury aufftellen liefs. In Reifebefchreibungen des 17. Jahrhunderts wird ausdrücklich ein »Erzbild des Königs David« im Schlofshofe von Bury erwähnt, welches von Rom hergebracht fei und von den Kennern fehr hoch gefchätzt werde.[2]) Aber fchon in den Stichen von Ifrael Sylveftre fieht man an Stelle des David einen Springbrunnen. Wahrfcheinlich war der David ebenfalls nach dem Schloffe Onzain gebracht, wo er dann fpurlos verfchollen ift.

§ 34.
Das Schloss Le Verger.

In ähnlicher Weife wie zu Bury beherrfchen die Ueberlieferungen des Mittelalters, verbunden mit den Bauideen der neuen Zeit, die Anlage des nicht minder grofsartigen Schloffes Le Verger im Anjou, der ehemaligen Wohnung des Prinzen von Rohan-Guémené.[3]) Auch hier flankiren gewaltige runde Thürme mit Zinnenkranz und Machicoulis den Bau, einer auf den Ecken der Flügel, welche den grofsen äufseren Hof umgeben; zwei andre aufserdem an den Ecken der herrfchaftlichen Wohnung, die den ebenfalls rechtwinkligen innern Hof einfchliefst. Ein Waffergraben umzog nicht blofs die ganze Anlage, fondern trennte auch den äufseren Hof von dem eigentlichen Schloffe. Aber in der rechtwinkeligen und fymmetrifchen Anordnung des Planes fprach fich auch hier die Tendenz auf klare Regelmäfsigkeit aus, welche mit der Renaiffance eindrang. Eine Zugbrücke führte zu dem von zwei runden Thürmen flankirten Haupteingang, der mit

[1]) Vgl. M. de Reifet im Athenäum vom Jahr 1853. — [2]) So in Jodocus Sincerus, Itinerarium Galliae 1649: «In medio areae, columnae impofita eft imago regis Davidis aenea, magni pretii aeftimata: quae Roma jam fere ante faeculum eo translata traditur.» (Die Verwechfelung von Florenz und Rom kann nicht befremden.) Citat bei L. de la Sauffaye, a. a. O. — [3]) Vgl. Viollet-le-Duc, Dictionn. III 180 ff.



groſsem Rundbogen und Giebelfeld die Geſtalt eines antiken Triumphbogens nachahmt. Dagegen iſt der zweite Eingang, der, gleich dem erſten in der Hauptaxe liegend, den Zutritt zum inneren Hofe gewährt, nach franzöſiſcher Sitte aus einer im gedrückten Bogen gewölbten Einfahrt und daneben liegenden engen Pforte für Fuſsgänger gebildet. Auch fehlt über derſelben die beliebte Bogenniſche mit dem Reiterbilde nicht, und die Krönung besteht aus einem ſteilen, von ausgekragten Thürmchen eingefaſsten und mit hohen Dachfenſtern verſehenen Pavillon. Die Dachfenſter zeigen am ganzen Bau noch überwiegend mittelalterliche Form. So kreuzen ſich auch hier die nationalen Ueberlieferungen mit fremden Einflüſſen.

§ 35.

Das Schloss Varengeville.

Denselben friſchen Charakter dieſer Uebergangsepoche zeigen die Ueberreſte des Schloſſes Varengeville bei Dieppe, das zu den intereſſanteſten Denkmälern jener Zeit gehört.[1]) Ein durch ſeinen Reichthum und ſeine weiten Seefahrten, nicht minder durch ſeine Kunſtliebe berühmter Rheder jener Stadt, Jean Ango, lieſs ſich dieſen prächtigen Landſitz erbauen, nachdem er vorher in Dieppe ſelbſt ſein Wohnhaus mit reich geſchnitzter Holzfaçade neu aufgeführt hatte. Um 1532 konnte er Franz I mit fürſtlicher Opulenz in ſeinem Schloſs aufnehmen und bewirthen. Gleich Nantouillet iſt auch dieſes Prachtſtück der Frührenaiſſance jetzt halb verwüſtet und zu einem Pachthof herabgeſunken. Aber noch zeigen die Hoffaçaden den Glanz und die Zierlichkeit des urſprünglichen Werkes. In der Ecke, wo beide Flügel zuſammenſtoſsen, erhebt ſich ein polygoner Treppenthurm, wie meiſt an dieſen Schlöſſern; aber originell und ſonſt kaum irgendwo in dieſer Epoche nachzuweiſen iſt die groſse Freitreppe des Hofes, die mit doppelten Rampen zu einer groſsen Halle im Erdgeſchoſs emporführt, welche über einer hohen Brüſtungsmauer ſich mit mächtigen, auf vier ſtämmigen Säulen ruhenden Bögen einladend gegen den Hof öffnet. Auch der andere Flügel zeigt eine ſolche Halle, gleich jener nicht ſowohl als Arkade, ſondern mehr als offne Loggia aufzufaſſen. Die Säulen erinnern durch ihre derben Verhältniſſe und die Kapitäle an gothiſche Bauweiſe; dagegen zeigen die Bögen antike Profilirungen und rautenförmige Caſſetten, vermiſcht mit gothiſchem Stabwerk.

Im Erdgeſchoſs ſieht man kleine Rundbogenfenſter, mit Pilaſtern, Gebälk und Giebeln nach Art der Renaiſſance eingefaſst. Dagegen haben die Fenſter des Hauptgeſchoſſes geraden Sturz, Kreuzſtäbe und eine Umrahmung mit römiſchen Pilaſtern. Ein Fries mit Medaillonköpfen, ab-

[1]) Taylor et Nodier, Voyages dans l'ancienne France. Normandie T. II, pl. 96—98.

wechfelnd in Rautenfelder oder in runde Lorbeerkränze eingefafst, zieht fich zwifchen beiden Stockwerken hin. Ganz wie in Nantouillet ift auch hier auf Anlage eines Dachgefchoffes verzichtet. Die gröfste Pracht der Dekoration entfaltet fich an der Rampentreppe, deren Stirnwand von köftlichen Arabesken, Pilaftern mit graziöfen Ornamenten und Reliefmedaillons ganz bekleidet ift.

§ 36.

Das Schloss von Chantilly.

In feiner Schilderung der Thelemiten-Abtei nennt Rabelais diefe Phantafiefchöpfung »prächtiger als Bonnivet, Chambord oder auch Chantilly.« Zu feiner Zeit gehörte alfo das letzgenannte Schlofs unter die anfehnlichften, die man in Frankreich kannte. Wir fuchen aus Du Cerceau's Aufnahmen [1]) eine Anfchauung der Anlage zu gewinnen.

Die Lage des Schloffes (Fig. 52), nahe bei Senlis, an einem Nebenflufs der Oife, hatte Veranlaffung zu ausgedehnten Wafferbaffins gegeben, welche nicht blofs mit den herkömmlichen Gräben, fondern aufserdem mit grofsen Teichen die umfangreiche Gebäudegruppe umfchloffen. Von der Landftrafse gelangte man mittelft einer langen Brücke A über einen diefer breiten Wafferarme, der das Ganze umgab, in den rechtwinklig angelegten, von Dienftlokalen eingefafsten äufseren Hof B, der durch den Saal C mit einem Gartenparterre D verbunden war. Wie eine lang geftreckte Infel liegen diefe beiden zufammengehörenden Theile da. Als zweite Infel, rings in gleicher Weife von Waffergräben umfchloffen, erhebt fich daneben die herrfchaftliche Wohnung, die fich in Form eines Dreiecks um einen dreifeitigen Hof gruppirt. Wir finden alfo hier, ohne Frage bedingt durch die Befchaffenheit des Ortes, eine völlig unregelmäfsige Anlage, nach Art des Mittelalters. Der feudale Eindruck wird aber noch verftärkt dadurch, dafs nicht blofs auf den Ecken fich drei runde Thürme mit Zinnenkranz, Machicoulis und hohen Dächern erheben, fondern dafs ungefähr in der Mitte zweier Seiten des Dreiecks ein baftionartiger halbrunder Thurm vorfpringt, und zwei ähnliche Bollwerke an der dritten Seite den Zugang über die äufsere Zugbrücke M vertheidigen. Hier ift alfo der feudale Charakter nachdrücklicher als an irgend einem anderen Schloffe der Zeit betont. Das ganze innere Schlofs fteht auf einem Felsboden, deffen Plateau fich gegen 10 Fufs über den Boden des äufseren Hofes erhebt. Man mufste daher aus diefem mittelft einer Treppe E auf die Brücke hinauffteigen, die zum herrfchaftlichen Wohngebäude führt. Ebenfo gelangte man von diefem durch eine zweite Treppe in den gleichfalls

[1]) Du Cerceau, T. II. Vgl. dazu Paluftre I, 77 mit Abb.

niedriger gelegenen Garten. Endlich ſind unter dem ganzen herrſchaftlichen Bau gewölbte Keller in gewaltiger Ausdehnung und in zwei Stockwerken über einander aus dem Felsgrund gehauen, eine Anlage, die nach du Cerceau »eher einem Labyrinth als einem Keller zu vergleichen.«

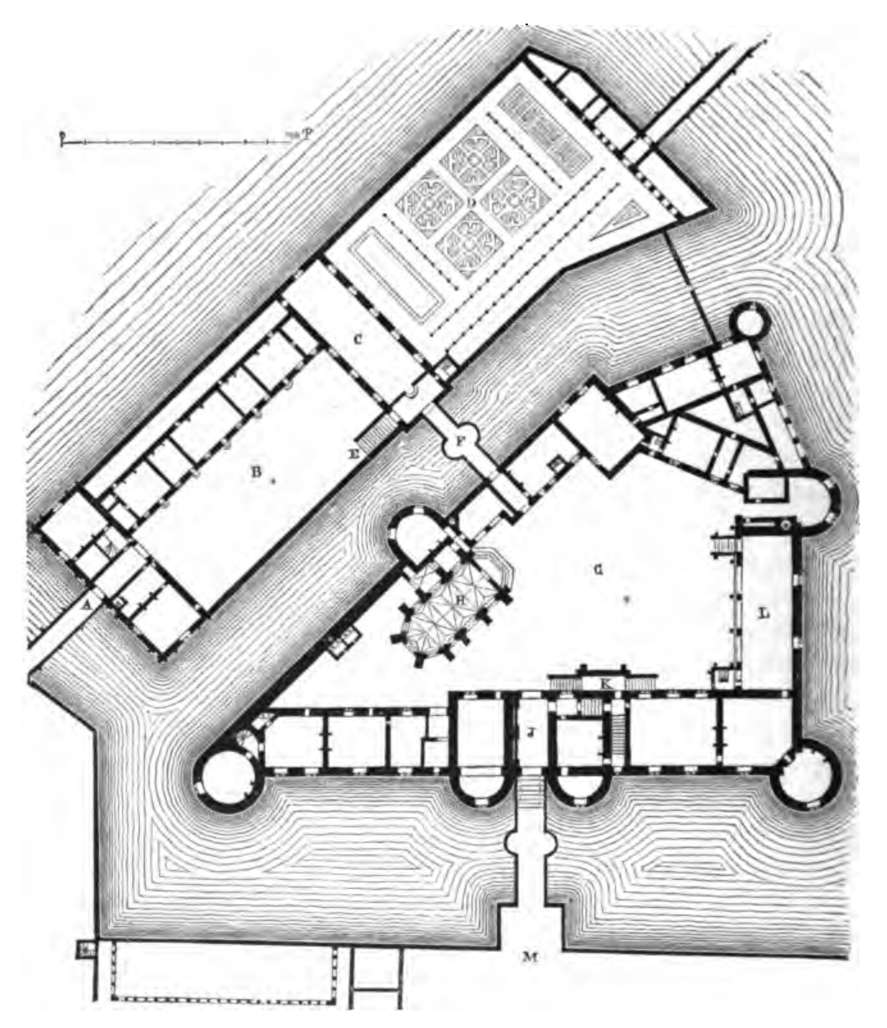


Fig. 52. Schloſs Chantilly. (Du Cerceau)

Damit war aber die groſsartige Anlage nicht abgeſchloſſen. Sie dehnte ſich vielmehr nach zwei Seiten noch bedeutend aus; denn von der Hauptfaçade über die mit Thürmen flankirte Brücke J gelangt man bei M zu einer groſsen, ebenfalls erhöht liegenden Terraſſe, die in einem Rechteck von circa 300 zu 200 Fuſs, von Mauern umſchloſſen, ſich vor der Haupt-

front des Schloffes in ganzer Länge ausdehnt. Von ihr kommt man fodann in die weiten Parkanlagen mit ihren prächtigen Alleen und Baumgruppen. An der entgegengefetzten Seite aber, wenn man von dem Gartenparterre D mittelft einer Brücke über den äufseren Waffergraben ging, kam man an einen noch viel ausgedehnteren Garten, der ein Quadrat von circa 350 Fufs bildete und an der einen Seite von einer erhöhten offenen Loggia eingefchloffen war. Neben diefem Garten war der unregelmäfsige geräumige Wirthfchaftshof mit feinen ausgedehnten Baulichkeiten angebracht, fo dafs das Schlofs nicht weniger als drei Höfe befafs.

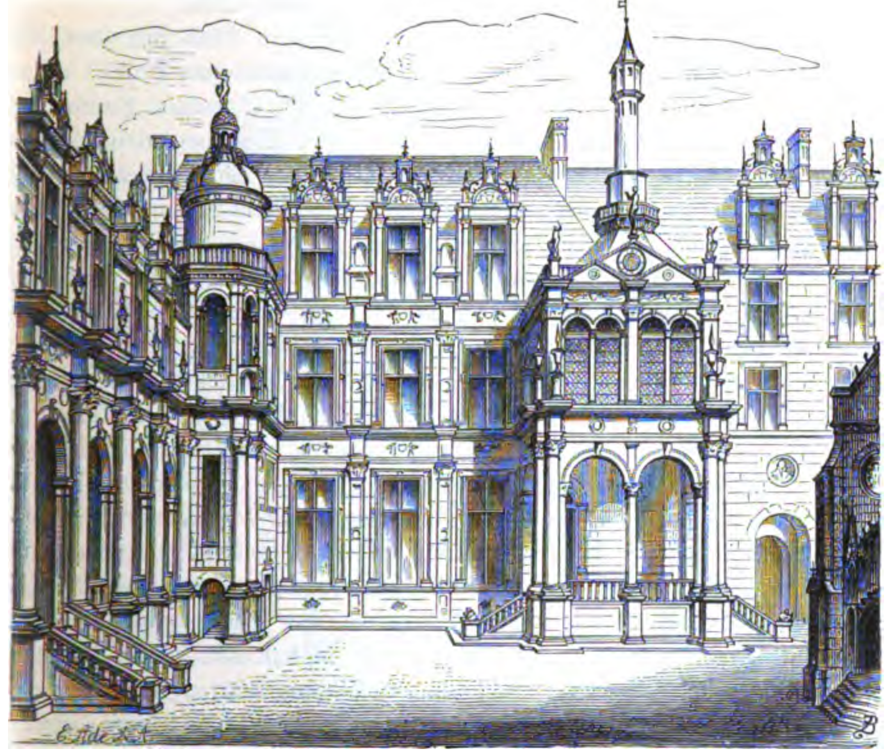


Fig. 53. Aus dem Hofe zu Chantilly. (Du Cerceau.)

Kehren wir nun zu dem inneren Schlofs zurück, um feine Anlage zu prüfen. Die Hauptfront bildet die längere Kathete des Dreiecks. Hier gelangt man durch den die Mitte einnehmenden, von Thürmen vertheidigten Eingang J in die herrfchaftlichen Wohnräume, die nach der Sitte der Zeit aus einer Reihe gröfserer und kleinerer Zimmer beftehen. Vom Hofe G führt eine ftattliche Freitreppe K mit zwei Rampen zu dem hochliegenden Erdgefchofs und von da zu einer Treppe, die in geradem Lauf, aber nach dem erften Podeft mit rechtwinkliger Wendung, das obere Stockwerk

erreicht. Trotz der ſtarken mittelalterlichen Reminiscenzen iſt die Treppenanlage alſo völlig modern, und in dem ganzen Schloſsbau kommt keine bedeutendere Wendelſtiege vor. Die andre rechtwinklige Seite des Baues ſchlieſst ſich an den Hauptbau mit einem groſsen Saal L, zu welchem eine beſondere Freitreppe vom Hofe führt. An ihn lehnen ſich, die ſtumpfe unregelmäſsige Ecke des Dreiecks füllend, untergeordnete Räumlichkeiten. Die dritte Seite, die Hypotenuſe, wird nur zum Theil von Gebäuden, zum Theil von einer Befeſtigungsmauer umſchloſſen, aus welcher ein Thurm zur Vertheidigung der zweiten Brücke vorſpringt. Hier liegt als ſelbſtändiger kleiner Bau die gothiſche Kapelle H mit polygonem Chor.

Dieſs die Anlage des mächtigen Baues, die zum Theil aus dem Mittelalter ſtammt, aber im 16. Jahrhundert mit auſserordentlicher Pracht erneuert und umgeſtaltet wurde. Indeſs laſſen ſich nach Du Cerceaus Zeichnungen, abgeſehen von den mittelalterlichen Reſten, zwei Epochen deutlich unterſcheiden. Die erſte, welche den gröſsten Theil des eigentlichen Schloſſes, der herrſchaftlichen Wohnung umfaſst, weiſt unverkennbar auf die Frühzeit Franz' I; die zweite, welcher die regelmäſsige Anlage des äuſseren Hofes und der dort befindlichen Dienſträume zuzuſchreiben iſt, ſteht entſchieden am Ausgange dieſer Epoche oder vielmehr ſchon in der Zeit Heinrichs II. Die gröſste Pracht entfaltet ſich an den Bauten der Frühzeit, namentlich an der Hofſeite der herrſchaftlichen Wohnung, die zu den eleganteſten und reichſten Werken dieſer Zeit gehört (Fig. 53). Die groſsen Fenſter mit ihren Steinkreuzen, in beiden Geſchoſſen von korinthiſchen Pilaſtern eingefaſst, die reich gekrönten Dachfenſter, die mit den zierlichſten ihrer Art wetteifern, der glänzende, als offene Halle angelegte Vorbau der Freitreppe, deſſen Dach mit Statuen geſchmückt und mit einer ſchlanken Spitze gekrönt iſt, die prachtvolle offene Halle, mit welcher der galerieartige Saal ſich gegen den Hof öffnet, und deſſen Wände wie der eben erwähnte Vorbau mit korinthiſchen Halbſäulen gegliedert ſind, endlich der kleine Pavillon in der einſpringenden Ecke, der ebenfalls eine Treppe enthält und mit einem achteckigen Oberbau und runder Laterne abſchlieſst, das Alles bietet ein Ganzes von höchſter Opulenz. Dazu kommen die Medaillons mit Bruſtbildern, die wappenhaltenden ſchwebenden Genien an den Fenſterbrüſtungen, die Vaſen und Statuen, die überall zur Krönung ſelbſtändiger Theile verwendet ſind, kurz alle Elemente der Dekoration, welche jene prachtliebende Zeit zur Verwendung brachte. Selbſt die Kapelle, im Weſentlichen wohl noch ein frühgothiſcher Bau, zeigt ein Portal, in welchem die Elemente des Flamboyant mit denen der Renaiſſance ſich üppig miſchen. Dem Mittelalter dagegen gehören offenbar die ihr benachbarten Baulichkeiten an.

Mit Recht ſagt daher Du Cerceau von dem herrſchaftlichen Wohngebäude: »Il ne tient parfaictement de l'art antique ne moderne, mais des

deux meslez enfemble.« Dagegen heifst es von den Gebäuden des vorderen Hofes: »Les faces des baftiments eftans en icelle tant dans la court que dehors, fuivent l'art antique, bien conduicts et accouftrez.« In der That tritt bei diefen Theilen jene Vereinfachung der Formen ein, welche der

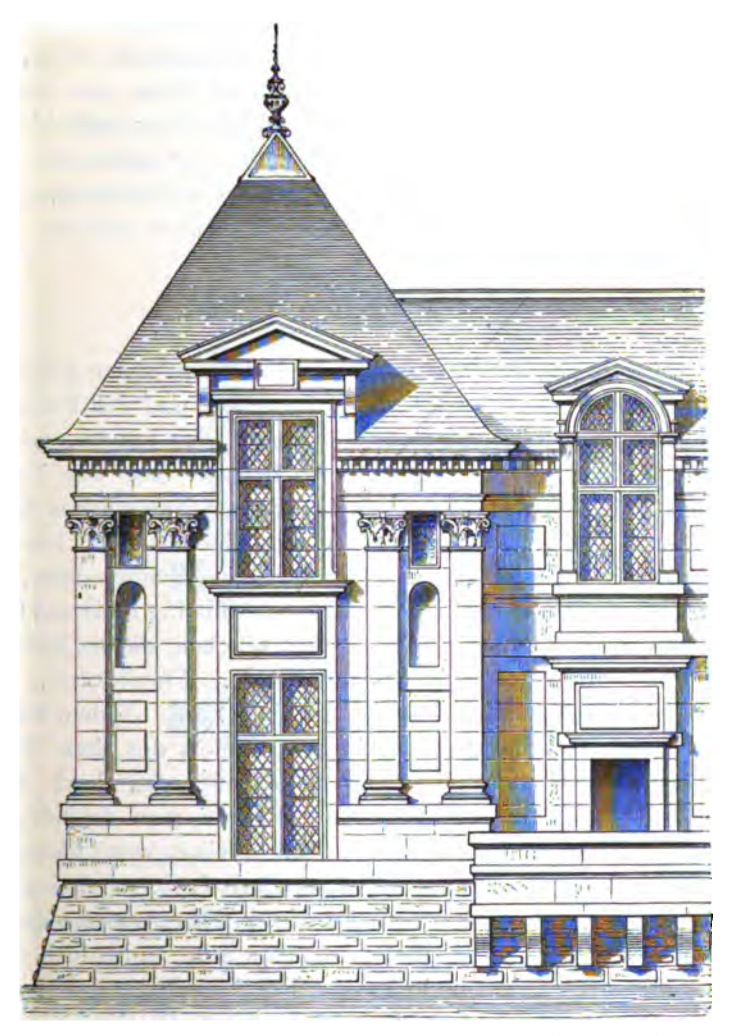


Fig. 54. Schlofs Chantilly. Pavillon aus Heinrichs II Zeit. (Du Cerceau.)

ftrengeren Beobachtung der Antike zuzufchreiben ift. Die Gebäude beftehen faft ohne Ausnahme aus einem Erdgefchofs, deffen grofse Fenfter mit Bogengiebeln dekorirt find. Darüber erhebt fich ein oberes Stockwerk, deffen Fenfter zum Theil rechtwinklig, zum Theil rundbogig gefchloffen,

aber ſämmtlich mit antikiſirenden Giebeln gekrönt werden. Sie ragen aber nach einer damals beginnenden Sitte in das Dach hinein. Intereſſant iſt nun, daſs an hervorragenden Stellen, beſonders bei den Eckpavillons, eine einzige koloſſale korinthiſche Pilaſterordnung die Wände bekleidet (Fig. 54), ein Gebrauch, der dem Streben entſprang, aus den gehäuften kleinlichen Pilaſterſtellungen der früheren Epoche zu groſsartigeren, einfacheren Formen zu gelangen. Ein Uebelſtand war freilich im vorliegenden Falle, daſs die oberen Fenſter rückſichtslos das Gebälk ſammt Fries und Dachgeſimſe durchſchneiden. Vielleicht das früheſte Beiſpiel dieſer bedenklichen Anordnung. An dem groſsen galerieartigen Saale, der dieſen Hof von dem kleinen Gartenparterre trennt, tritt ſtatt der unteren Fenſterreihe eine offne Arkade auf Pfeilern ein, die mit korinthiſchen Pilaſtern dekorirt ſind.

§ 37.

Das Schloss von Chateaudun.

Die Touraine hat unter allen Provinzen Frankreichs den gröſsten Reichthum an Denkmälern dieſer Zeit aufzuweiſen, und das Fluſsgebiet der Loire, dieſer lachende Garten mitten im Herzen des Landes, von Angers bis hinauf nach Orleans, iſt für Frankreich beinahe das, was Toscana für Italien, ebenſo wie ſich die Normandie in der überſchwänglichen dekorativen Phantaſtik ihrer Werke mit Oberitalien vergleichen läſst. Die Touraine war damals der bevorzugte Sitz des Hofes; kein Wunder daher, daſs ſich neben den drei groſsen königlichen Schlöſſern Amboiſe, Blois und Chambord eine Reihe von Landſitzen des hohen Adels erhoben, die an künſtleriſchem Glanz der Ausführung miteinander wetteiferten. Chenonceau, Bury, Le Verger, die wir ſchon kennen, gehören in dieſe Zahl. Andere ſtehen ihnen würdig zur Seite. Wir beginnen mit dem Schloſs der alten Grafen von Dunois zu Chateaudun, kürzlich noch Wohnſitz des durch ſeine hohe Kunſtliebe berühmten Herzogs von Luynes. In dem freundlichen Thal des Loir, eines Nebenfluſſes der Loire, ſechs Meilen von Orleans gelegen, erfuhr das Schloſs zu Anfang des 16. Jahrhunderts (1502—32) eine glänzende Erneuerung, ohne indeſs vollendet zu werden.[1]) Das Aeuſsere dieſer Theile gehört noch faſt ausſchlieſslich dem gothiſchen Stile, namentlich die prachtvolle Maaſswerkgarnitur, welche in luftiger Durchbrechung das Hauptgeſimſe begleitet. Doch zeigen die Conſolen des letztern, die Pilaſter und Giebelkrönungen der Fenſter den Einfluſs der Renaiſſance. Was aber dem Schloſs ſeinen claſſiſchen Werth unter ſo vielen gleichzeitigen Monumenten verleiht, iſt das Stiegenhaus, welches an Groſsartigkeit und Reichthum ſeines

[1]) Victor Petit, châteaux de la vallée de la Loire. Dazu die treffliche Darſtellung in den Châteaux hiſtoriques III, 1 ff.

Gleichen ſucht.[1]) Nicht wie die Haupttreppe von Blois aus der Baulinie vorſpringend, nicht wie die mittlere Treppe von Chambord zu einem ſelbſtändig iſolirten Baukörper entwickelt, iſt die Treppe von Chateaudun in den Bau hineingezogen, innerhalb desſelben aber zu einem unabhängigen Prachtſtück ausgebildet.

Vom Hofe aus tritt man in einen doppelten hohen Portalbogen, der noch ganz in mittelalterlicher Weiſe zwiſchen ſchlanke Strebepfeiler eingefaſst iſt, die mit Niſchen und reichen Baldachinen für Statuen belebt ſind und in ſchlanke Fialen auslaufen. Die Compoſition gemahnt faſt an die eines gothiſchen Kirchenportals, denn dieſer ganze Theil bildet mit ſeinem ſteilen Dach einen ſelbſtändigen Pavillon, der von zwei vorgekragten

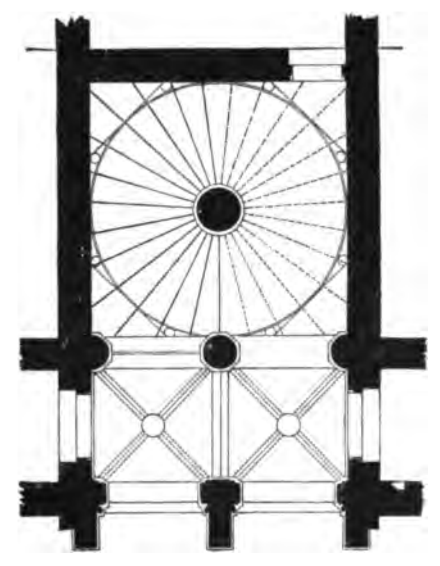


Fig. 55. Treppe zu Chateaudun. Grundriſs.

Rundthürmen eingeſchloſſen wird. Sämmtliche Abtheilungen ſind mit gothiſchen Flachbögen geſchloſſen, die mit durchbrochnen Maaſswerken wie mit Spitzen geſäumt ſind. Auch das Dachgeſims iſt in ähnlicher Weiſe eingefaſst.

Man gelangt nun unmittelbar in eine hohe Eingangshalle und befindet ſich am Aufgang der Treppe. Dieſe iſt dem allgemeinen Gebrauch der Zeit folgend eine Wendelſtiege, die ſich um einen runden Mittelpfeiler ſpiralförmig hinaufzieht (Fig. 55). Auf drei Seiten iſt ſie von der Mauer eingeſchloſſen, auf der vierten dagegen öffnet ſie ſich mit einem ganz

[1]) Abbildungen in Chapuy, Moyen âge monumental III, pl. 208. 298. 321. 369. 376. 382. 387.

flachen Bogen auf einer mittleren Rundſäule, welcher an den Mauerecken Halbſäulen entſprechen. Um aber die Stufen aufzunehmen, iſt bei jedem Umlauf durch vortretende Träger ein Uebergang ins Achteck gemacht

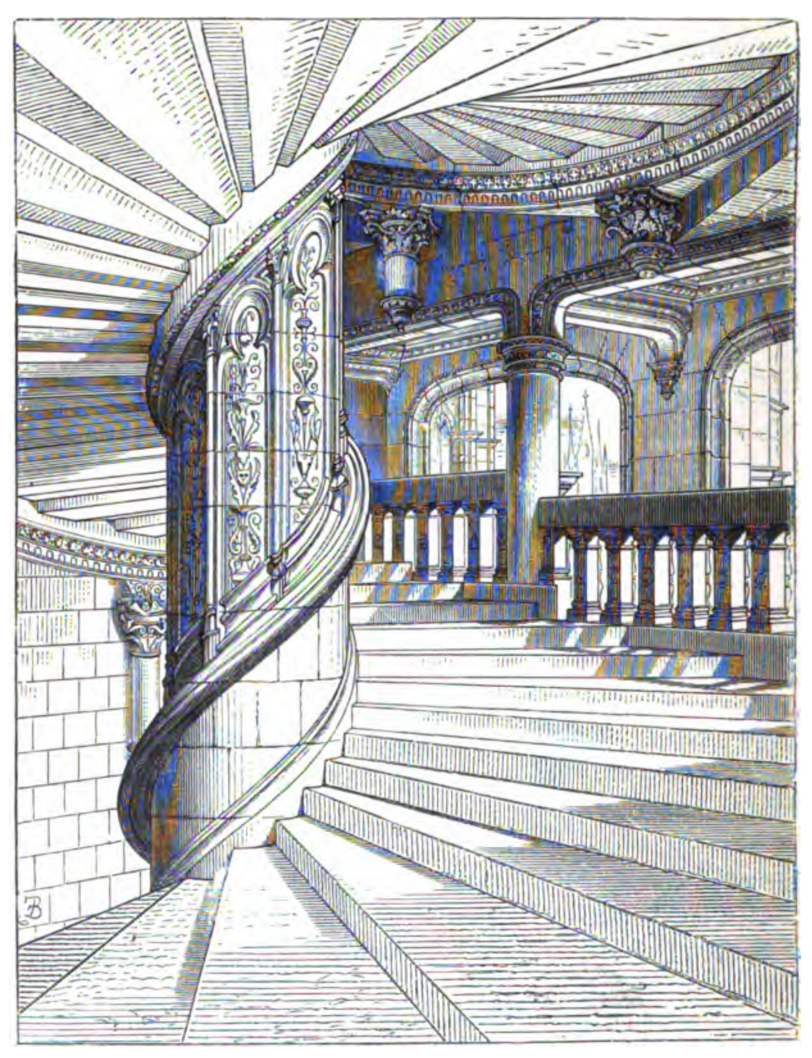


Fig. 56. Treppe zu Chateaudun. (Chapuy.)

und dadurch ein Platz für acht auf ſchwebenden Conſolen verkröpfte Säulen oder Kragſteine gewonnen. Dieſe ihrerſeits ſtützen, durch Flachbögen verbunden, das kreisrunde Geſimſe, auf welchem die Stufen mit ihren Endpunkten aufruhen. (Fig. 56.)

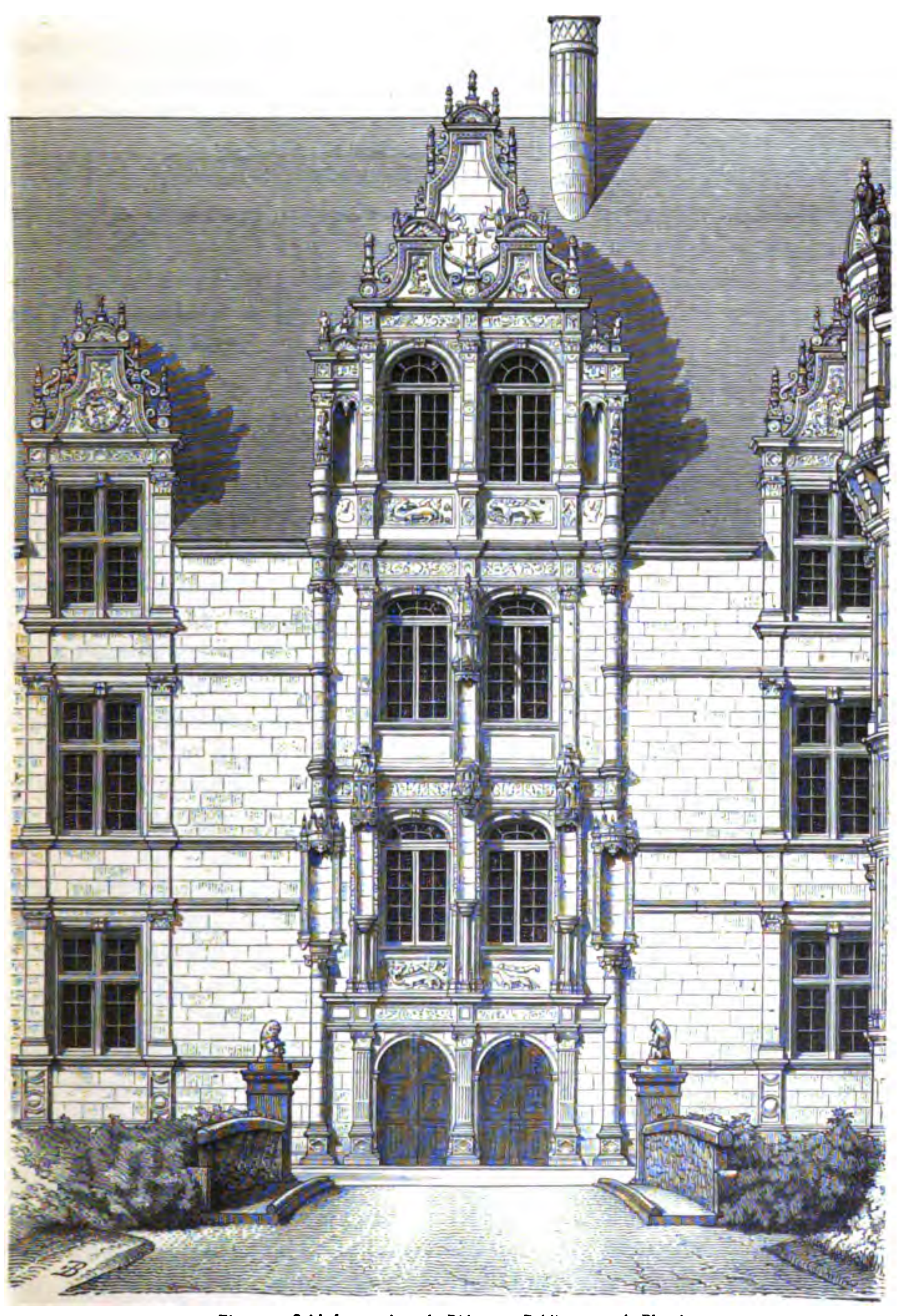


Fig. 57. Schlofs von Azay-le-Rideau. (Baldinger nach Phot.)

Ist diefe Conftruction für fich fchon beachtenswerth, fo fteigert fich das Intereffe durch die Pracht der Ausftattung, deren Schönheit von keinem andern Werke der franzöfifchen Renaiffance übertroffen wird. War am Aeufsern Alles noch gothifch, fo tritt hier der mittelalterliche Stil nur in der Form und dem Profil der Bögen und in der Maafswerkgliederung des Mittelpfeilers befcheiden auf. Allein die Felder der Spindel felbft find mit Renaiffance-Arabesken des reinften Gefchmacks und der delikateften Ausführung gefüllt. Und die Kapitäle der Säulen, die Baluftrade, die Gefimfe und Friefe, fowie die Leibung der Bögen, endlich die zahlreichen Kragfteine, Confolen und Kapitäle der Wandfäulen zeigen eine Mannigfaltigkeit und Schönheit, wie kaum ein zweites Bauwerk diefer Epoche.

§ 38.

Das Schloss zu Azay-le-Rideau.

In andrer Hinficht bemerkenswerth ift das Schlofs von Azay-le-Rideau.[1]) Es zieht weniger durch ein einzelnes Prachtftück, als durch die klare und harmonifche Gefammtanlage die Aufmerkfamkeit an. Auf einer kleinen Infel des Indre, etwa eine Meile von feiner Mündung in die Loire, gelegen, ift es im Wefentlichen feinem Aeufsern nach jetzt noch fo erhalten, wie es um 1520 von Gilles Berthelot, dem damaligen Befitzer des Ortes, erbaut wurde. Es befteht aus zwei in rechtem Winkel zufammenftofsenden Flügeln, ift nach mittelalterlicher Weife mit einem Waffergraben umzogen und nach aufsen durch Zinnenkranz und Machicoulis, fowie durch mächtige runde Thürme mit runden Dächern als trotzige Vefte charakterifirt, während die grofsen von Kreuzftäben getheilten und mit Pilaftern eingefafsten Fenfter diefem Anfchein widerfprechen.

Nach der innern Hoffeite find denn auch diefe feudalen Elemente aufgegeben, und das Schlofs zeigt dort drei Gefchoffe mit grofsen Fenftern, die im obern Stockwerk eigenthümlicher Weife zum Theil in das Dach hineinreichen und mit phantaftifchen, nicht gerade fchönen Giebeln gekrönt find. (Fig. 57.) Während die durchlaufenden Pilafterfyfteme und die zahlreichen horizontalen Gefimfe dem Eindruck eine gewiffe Monotonie geben, ift aller Luxus der Dekoration auch hier auf das Treppenhaus verwendet, das in der längeren Hoffaçade als befonderer hochaufragender Giebelbau mit doppelten Bogenöffnungen in vier Gefchoffen hervortritt. (Vgl. Fig. 57.) Auch hier ift, ähnlich wie in Chateaudun, die Treppe im Innern des Gebäudes angelegt, aber ihre dekorative Ausftattung zeigt fchon am Aeufsern die ganze Formenfprache der Renaiffance, ihre Pilafter und Bögen, ihre Arabeskenfriefe und Gefimfe, nur dafs in den beiden mittleren Gefchoffen

[1]) Aufn. Gailhabaud, Denkm. der Baukunft: vgl. V. Petit, châteaux etc.



ftatt des Halbkreifes der gedrückte Korbbogen angewandt ift. Am Mittelpfeiler, fowie zu beiden Seiten find Nifchen für Statuen mit reichen Baldachinen angeordnet, gleich dem krönenden Giebel mittelalterlich gedacht, aber mit der ganzen Fülle der Renaiffanceformen ausgedrückt. Unter den Sculpturen begegnen wir mehrfach dem Salamander Franz' I. Aufserdem findet fich der Namenszug des Erbauers und der Spruch: »UNG SEUL DESIR«, ohne Zweifel die Devife des Befitzers.

§ 39.

Das Schloss von Beauregard.

Ungefähr eine Meile von Blois, am Saume des Waldes von Ruffy, am Abhange einer Hügelreihe, welche das anmuthige Thal des Beuvron einfchliefst, liegt das Schlofs Beauregard, das mit Recht feinen Namen trägt. Um 1520 wurde es für René, Baftard von Savoyen, natürlichen Bruder der Mutter Franz I', erbaut.[1]) In der Schlacht von Pavia gefangen und bald darauf an den dort erhaltenen Wunden geftorben, hatte er fich nur kurze Zeit feines Befitzes erfreut und hinterliefs denfelben feiner Wittwe Anna von Laskaris. Im Jahr 1543 wurde es von diefer verkauft und kam bald darauf in den Befitz des Jean du Thier, der Staatsfecretär unter Heinrich II war und durch feine Pflege von Wiffenfchaft und Kunft fich einen Namen machte. Er vergröfserte das Schlofs und gründete darin eine Bibliothek, von welcher Ronfard fingt:

. . . . . »Tu récompenfas avec beaucoup d'escus
Ces livres qui avoient tant de fiècles vaincus,
Et qui portoient au front de la marge, pour guide,
Ce grand nom de Pindare et du grand Simonide,
Desquels tu as orné le fomptueux chafteau
De Beauregard, ton oeuvre, et tu l'as fait plus beau.«

Im Jahre 1617 kam Beauregard durch Kauf in den Befitz des Schatzmeifters Ludwig's XIII, Paul Ardier, der die grofse Galerie mit den Portraits von fünfzehn franzöfifchen Königen fchmückte. Sein Sohn fügte noch eine Reihe von Bildniffen hinzu und baute die Façade, die nach dem Fluffe liegt. Im Anfang unferes Jahrhunderts wurde durch einen neuen Befitzer leider die alte Kapelle, welche Fresken von Niccolo dell' Abbate enthielt, zerftört. In neuerer Zeit dagegen ift das Schlofs durch den gegenwärtigen Befitzer trefflich reftaurirt und im Stil der Renaiffance neu ausgeftattet worden.

Der gröfsere Theil des Baues[2]) gehört fo wie er jetzt befteht dem 17. Jahrhundert an; wir haben es hier in erfter Linie mit der Anlage aus Franz' I Zeit

[1]) L. de la Sauffaye, Blois et fes environs, p. 225 ff. — [2]) Aufn. bei du Cerceau, Vol. II.

zu thun. Du Cerceau fagt von ihm; »L'édifice n'en eft pas grand, mais il eft mignard, et autant bien accommodé qu'il eft poffible pour ce qu'il contient.« Es beftand damals, wie die Pläne ausweifen (Fig. 58), aus einem füdlichen und nördlichen Pavillon E, F, welche durch die grofse Galerie D und eine vor ihr liegende nach dem Hofe auf Pfeilern und Bögen fich öffnende Arkade C verbunden wurden. Ueber einem Obergefchofs, deffen grofse Fenfter durch Kreuzftäbe getheilt und mit Pilaftern eingefafst find, erhebt fich ein Dachgefchofs, deffen Fenfter an dem Verbindungsbau und dem einen Pavillon die zierlich fpielende Bekrönung der Frührenaiffance zeigen, während fie an den übrigen Theilen einfach mit antikem Giebel abgefchloffen find. Zwei rechtwinklig anftofsende Flügel A, G umfaffen, der eine jedoch nur zur Hälfte, die beiden Seiten des inneren Hofes B. Ein grofser unregel-

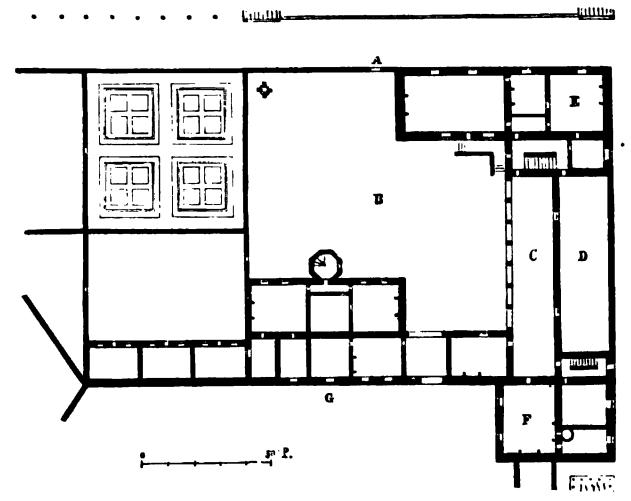


Fig. 58. Das Schlofs von Beauregard. (Du Cerceau.)

mäfsiger äufserer Hof mit Wirthfchaftsgebäuden legte fich, ähnlich wie bei Bury, vor die eine Langfeite des Gebäudes.

Die moderne Tendenz der ganzen Anlage wird durch die vollftändige Abwefenheit mittelalterlicher Elemente bezeugt. Keine Spur eines Grabens mit feinen Zugbrücken oder der beliebten Eckthürme ift zu erblicken. Die ganze Eintheilung ift klar, regelmäfsig, rechtwinklig. Auch die Haupttreppen find im Innern des Baues angelegt, und zwar beide mit geradem Lauf, die eine neben der Galerie, die andre am Hauptpavillon. Zu dem hohen Erdgefchofs des letztern führt aufserdem eine breite Freitreppe mit doppelter Rampe. Nur die Dienftwohnungen, die vom Hauptbau getrennt den untern Theil des Hofes umfchliefsen, haben in einem vorfpringenden achteckigen Thurm ihre Wendelftiege. Die Anzahl der herrfchaftlichen

Wohnräume war zu Du Cerceaus Zeit gering; fie befchränkte fich aufser der gegen 70 Fufs langen, 18 Fufs breiten Galerie, im Hauptflügel auf einen Saal von 40 zu 24 Fufs, der mit Nebenzimmer und Garderobe, fowie einem gröfseren und einem kleineren Gemach verbunden war, in dem andern Pavillon auf ein gröfseres Zimmer mit Garderobe und zwei kleineren, mit der Nebentreppe und der Galerie zufammenhängenden Räumen. Ein grofses wohlgepflegtes Gartenparterre, von zwei langen offnen Laubengängen mit Eckpavillons eingefafst, fowie ein weiter Park mit prachtvollen Bäumen und Alleen umgeben den Bau.

§ 40.

Andere Schlösser des Loiregebietes.

Die bisher betrachteten Bauten enthalten die Grundzüge franzöfifcher Schlofsanlagen der Frührenaiffance in fo reicher Mannigfaltigkeit, dafs wir die grofse Anzahl der kleineren Schlöffer diefer Zeit in kürzerem Ueberblick zufammenfaffen dürfen. Der gemeinfame Grundzug bleibt auch hier noch während der ganzen Epoche die Mifchung gothifcher Formen mit denen der Renaiffance, die nationale Vorliebe für Thürme, erkerartige Ausbauten, vorfpringende Treppenhäufer mit Wendelftiegen, für fteile Dächer mit reich bekrönten Giebeln. Mit diefen Elementen verbinden fich die einzelnen antiken Formen, die man aus Italien empfing, in derfelben naiven und zwanglofen Weife, die wir fchon kennen gelernt haben. Der malerifche Reiz diefer kleinen graziöfen Werke hängt innig mit dem Charakter ihrer landfchaftlichen Umgebung zufammen. In den engen Strafsen, an den regelmäfsigen Plätzen der Städte würde ihre Architektur nicht Stich halten, am wenigften wenn man fie unmittelbar neben irgend einen der ftreng componirten, in machtvollen Formen und fymmetrifcher Anlage entwickelten florentinifchen Paläfte ftellen wollte. Aber umgekehrt würde ein Palazzo Strozzi oder Ruccellai fich ebenfo übel ausnehmen, wenn man ihn an das Ufer der Loire oder des Cher in die unmittelbare Umgebung von Wald und Wiefe verpflanzen würde. Die franzöfifchen Schlöffer haben eben ein Gepräge ländlicher Zwanglofigkeit, das nur in freier Naturumgebung fich entfalten konnte.

Die Bauten des Loiregebiets zeigen diefen Charakter in befonders liebenswürdiger Weife. Nahe bei Azay-le-Rideau liegt das Schlofs von Uffé,[1]) noch im Mittelalter um 1440 begonnen, dann 1485 fortgefetzt und erft im 16. Jahrhundert vollendet, ein gothifcher Bau mit fpäteren Umgeftaltungen im Renaiffanceftil, überfchwänglich reich, dazu mit Thürmen und

[1]) V. Petit, châteaux de la vallée de la Loire. Vergl. die Châteaux hiftoriques III, 103 ff.



hohen Dächern überladen, die wie die Pilze emporſchieſsen. Von unvergleichlicher Pracht iſt die Façade der Schloſskapelle mit Portal und hohem Spitzbogenfenſter, noch gothiſch in Anlage und Conſtruction, aber mit einer üppig ſpielenden Renaiſſancedekoration, die wie ein Gewebe Brüſſeler Spitzen das Ganze überfluthet und beſonders dem Fenſter eine Bekrönung giebt, die an Grazie und übermüthiger Luſt kaum ihres Gleichen findet.[1])

Elegante Frührenaiſſance zeigt auch das kleine Schloſs von Sanſac[2]) bei Loches, vom Jahr 1529, die Fenſter in üblicher Weiſe mit Pilaſterſyſtemen eingerahmt, die Dachfenſter mit zierlichen Giebeln. Aehnlich das Schloſs von Landiſer[3]) mit vier runden Eckthürmen, Kreuzfenſtern, feinen Pilaſtern und reichem Dachgeſchoſs, um 1558 indeſs durch Heinrich II umgebaut und zum Theil erneuert. Ferner das Schloſs zu Lude,[4]) um 1535 vollendet, mit mächtigen runden Eckthürmen, zierlichen Pilaſtern, Medaillons mit Bruſtbildern in den Wandfeldern und mit Dachfenſtern, die mit muſchelartigen Bekrönungen ſchlieſsen. Das Schloſs von Bénehart,[5]) um 1530 erbaut, an deſſen Dachfenſtern gothiſche Elemente ſich mit Renaiſſanceformen miſchen. Das Schloſs zu Rocher de Méſanger[6]) in der Provinz Maine, ebenfalls mit Pilaſtern, die ein Rahmenwerk haben, mit Flachbögen an den Arkaden des Hofes und reich gekrönten Dachfenſtern. Hieher gehört auch das durch ſeine Fayencen (vgl. § 111) ſo berühmt gewordene Schloſs Oiron[7]) (Deux Sèvres), deſſen frühere Theile aus der Zeit Franz' I ſtammen und durch die kunſtſinnige Herrin, welcher man auch die Herſtellung jener prächtigen Töpferwaaren verdankt, ausgeführt wurden. Der Hauptbau mit ſeinen beiden Flügeln, die mit Pavillons und Rundthürmen flankirt ſind, gehört erſt dem 17. Jahrhundert an. Im Innern ſtammt die ſchöne Wendeltreppe aus der Zeit Heinrich's II, während ein reich ſculpirter Kamin noch in die Epoche Franz' I hinaufreicht. Endlich ſcheint die Galerie im Hofe mit ihren gewundenen gothiſchen Säulen, mit welchen die Renaiſſancemedaillons unter den Fenſtern eigenthümlich contraſtiren, noch aus der Uebergangsepoche Ludwig's XII zu ſtammen.

Ferner das Schloſs zu Moulins[8]) im Bourbonnais, um 1530 entſtanden, mit prächtigen Hofarkaden, die jetzt verbaut ſind, korinthiſchen Pilaſtern und reich ſculpirten Archivolten und Zwickeln. In derſelben Provinz das Schloſs von Chareil,[9]) das im Innern einen Kamin von glänzender Arbeit mit zierlichem Arabeskenfries und mit ioniſchen Säulenſchäften beſitzt, die

[1]) Vgl. die ſchöne Abbildung in den Châteaux hiſtoriques a. a. O. — [2]) V. Petit, châteaux de la vallée de la Loire. — [3]) Ebend. und bei Baron de Wismes, le Maine et l'Anjou, (lithogr. Anſichten). — [4]) V. Petit, a. a. O. — [5]) Ebend. — [6]) Baron de Wismes, a. a. O. — [7]) Les châteaux hiſtoriques II, 151 ff. — [8]) L'ancien Bourbonnais, par Achille Allier, continué par A. Michel et L. Battiſier. Moulins 1838. — [9]) Ebend.



ganz aus Blätterreihen bestehen. Bedeutend sodann das herzogliche Schloss zu Nevers,[1]) um 1475 begonnen, ein mächtiger spätgothischer Bau mit einem durchbrochenen polygonen Treppenhaus an der Mitte der Façade, im 16. Jahrhundert erneuert und namentlich mit einem reichen Dachgeschoss ausgestattet, dessen Fenster mit Karyatiden und Voluten geschmückt sind. Das alte Schloss der Herzöge von Anjou zu Angers,[2]) thurmartig in mittelalterlicher Anlage aufgebaut, in reicher und edler Renaissance geschmückt, dabei klar und nicht überladen. Das Schloss von Valençay,[3]) um 1540 entstanden, mit grossen runden Eckthürmen, in der Mitte ein mächtiger Pavillon, mit reichen Dachfenstern und hohen Kaminen überladen, die Fenster wie gewöhnlich mit Pilastern eingefasst. Das Schloss von Saint-Amand,[4]) das um dieselbe Zeit sein prächtiges Dachgeschoss und andere dekorative Zusätze erhielt. Das Schloss von Serrant unfern Angers,[5]) um 1545 erbaut, im 17. Jahrhundert vollendet, ohne Dachgeschoss in etwas strengerer Renaissance durchgeführt, gleichwohl mit Kreuzfenstern und Pilasterwerk versehen. Die Massen sind in Bruchsteinen aufgeführt, aber in drei Geschossen durch ionische, korinthische und Composita-Pilaster in solidem Quaderwerk gegliedert. Auch hier folgen die derben Rundthürme auf den Ecken noch mittelalterlicher Anlage. Das Schloss von Sédières[6]) (Correze), ein Bau des 15. Jahrhunderts, quadratisch um einen ebenfalls quadratischen Hof angelegt, mit einem quadratischen Thurm an der einen Ecke und mit ausgekragten Rundthürmen, die das Portal und zwei Seiten des Wohngebäudes flankiren, im 16. Jahrhundert durch grosse Fenster mit Pilasterumfassungen zu einem Renaissanceschloss umgeschaffen. Noch manche Bauten wären zu nennen, welche ähnliche Umgestaltung erfahren haben.

§ 41.

Schlösser der Normandie.

Nächst der Touraine ist die Normandie reich an Bauten der Frührenaissance. Auch sie zeigen die gemeinsamen mehrfach besprochenen Merkmale, nur steigern sie dieselben durch noch üppigere Pracht der Ornamentik, die, wie wir sahen, ein Erbtheil der spätgothischen Architekturschule des Landes war. Wir nennen das Schloss von Mesnières im Departement der untern Seine, nach quadratischem Plan angelegt, auf den Ecken mit Thürmen, deren einer die Kapelle enthält. Es ist eins der grossartigsten und imposantesten Werke der Zeit, um 1540—1546 erbaut, aussen nach alter Sitte festungsartig ernst, im Innern mit einem reizenden Hof, der von

[1]) V. Petit, a. a. O. — [2]) Baron de Wismes, a. a. O. — [3]) V. Petit, a. a. O. — [4]) Ebend. — [5]) Ebend. Vgl. dazu die Châteaux historiques I, 135 ff. — [6]) Viollet-le-Duc, Dictionn. VI, p. 314 fg.



Arkaden umgeben iſt.[1]) Die Schlöſſer von Condé am Yton und Boiſſey-le-Châtel, aus Quadern und Backſteinen maleriſch aufgeführt mit eleganten Dachfenſtern.

Im Departement Calvados gehört hieher das Schloſs von Laſſon und das von Fontaine-Henry, beide urſprünglich aus dem 15. Jahrhundert, aber im 16. erneuert und im Stil der Renaiſſance ausgebaut. Laſſon mit ſeiner überaus zierlichen Dekoration wird neuerdings als Werk *Hector Sohiers*

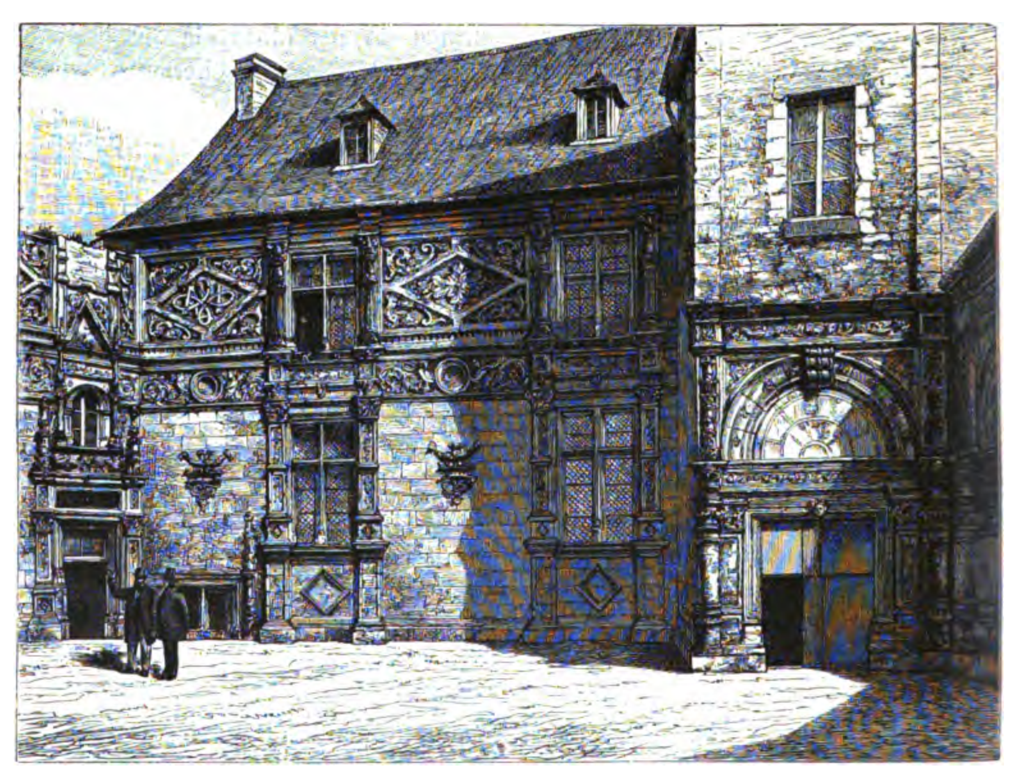


Fig. 59. Schloſs von Chanteloup. (Nach Sadoux-Paluſtre.)

bezeichnet, den wir als den ausgezeichneten Meiſter des Chors an St. Pierre in Caen im § 96 werden kennen lernen;[2]) Fontaine-Henry erhielt 1537 an ſeinen mittelalterlichen Kern einen Anbau, der durch ſein koloſſales, an Höhe den übrigen Bau weit überſteigendes Dach und deſſen rieſig aufgethürmten Kamin alles in dieſer Art in Frankreich Vorhandene hinter ſich läſst.[3]) Gleiches gilt von dem ſogenannten Manoir des Gendarmes, eigentlich Manoir de Nollent, unweit Caen, einem Bau von mittelalterlicher

[1]) Paluſtre VI, 278 mit Abb. — [2]) Ebenda II, 234 mit Abb. — [3]) Ebenda II, 280 mit Abb.

Anlage mit gewaltigen Rundthürmen, der mit eleganten Renaiſſancefenſtern und mit zahlreichen über die Flächen regelmäſsig vertheilten Medaillonbruſtbildern ſelbſt an den Zinnen geſchmückt iſt.[1]) Sodann das Schloſs von Fontaine-Etoupefour bei Caen, deſſen elegantes Portal von zwei runden Thürmen flankirt wird. Das Manoir von Bello, auf ſteinernem Unterbau in hölzernem Fachwerk mit Ziegeln ausgeführt, ein anziehendes Beiſpiel dieſer in der Normandie beliebten Conſtructionsweiſe. Sodann das Schloſs von Saint Germain de Livet bei Liſieux, in Quadern und Backſteinen erbaut.

Durch eine prachtvolle Polychromie zeichnet ſich das Schloſs von Auffay[2]) aus, ein einfaches Manoir mit runden Eckthürmen, von äuſserſt maleriſcher Erſcheinung. Von ähnlich ſchlichter Anlage iſt das Schloſs von Bainvilliers,[3]) ein Backſteinbau mit Pilaſtern in Hauſteinen, das Ganze in den zierlichen Formen von St. Pierre in Caen von 1527—1536 ausgeführt. Im Innern ein Kamin von 4 Meter Höhe, mit Kandelaberſäulchen eingefaſst. Von hohem Reiz iſt das Schloſs von Chanteloup[4]) (Manche), das in ſeiner üppigen Ornamentik und ſeiner reichen Gliederung an die frühen Bauten von Caen erinnert und wohl als ein Werk des *Hector Sohier* angeſprochen werden darf. (Fig. 59.) Sodann das Schloſs von Ivry-la-Bataille,[5]) 1537 erbaut, aber bis auf die Mauern eingeſtürzt und unter Heinrich II in ſtrengem doriſchen Stil wieder aufgebaut. Ein einfacher aber zierlicher Bau iſt das kleine Schloſs von Tourlaville[6]) bei Cherbourg, Fenſter und Portale mit korinthiſchen kannelirten Pilaſtern eingefaſst, die an dem runden Thurm durch ioniſche erſetzt ſind.

§ 42.

Schlösser in den östlichen Provinzen.

Auch in Isle de France und den benachbarten Gebieten iſt manches zierliche Werk aus dieſer liebenswürdigen Früh-Epoche anzumerken. Minder üppig als die Bauten der Normandie, nehmen dieſe Schlöſſer an der anmuthigen Geſtaltung Theil, welche durch die epochemachenden Prachtwerke Franz' I allgemeingültig geworden war.

So zeigt das erſt unter der Regierung Louis Philippe's zerſtörte Schloſs zu Sarcus in den einzelnen erhaltenen Theilen prachtvoll ornamentirte breite Bögen, zwiſchen welchen die Pfeiler noch mit gothiſchen Fialen enden, auſserdem ein reich umrahmtes Fenſter. Man lieſt die Jahrzahl 1523.[7]) Um dieſelbe Zeit, bald nach 1527, entſtand das Schloſs Anizy,[8]) von dem

[1]) Chapuy, Moyen âge monum. Vol. I, pl. 140. — [2]) Paluſtre II, 276 mit Abb. — [3]) Ebenda II, 276. — [4]) Ebenda II, 235 mit Abb. — [5]) Ebenda II, 216. — [6]) Ebenda II, 282 mit Abb. — [7]) Paluſtre a. a. O. I, 70 ff. — [8]) Ebenda I, 108 ff.

nur noch ein Flügel vorhanden ist, in der Masse ein Backsteinbau mit geometrischen Mustern, ähnlich dem erzbischöflichen Palast zu Sens (vgl. Fig. 16.) Die Behandlung ist einfach, aber von vollendeter Grazie, die Fenster haben die übliche Einfassung durch korinthische Pilaster, das Portal ist ähnlich behandelt mit Pilastern und Giebelabschluss, die Ornamentik scheint von grosser Feinheit. Es war ursprünglich ein sehr ansehnlicher Bau mit Pavillons und zwei Flügeln, von denen, wie gesagt, nur einer noch besteht. Nach dem Vorbilde von Anizy ist sodann das Schloss von Marchais[1]) behandelt, doch etwas bewegter in den Formen, mit kleinen Pavillons ausgestattet; 1546 vollendet.

Eine der bedeutendsten Anlagen war das seit 1528 für Anne de Montmorency begonnene Schloss Fère-en-Tardenois,[2]) angeblich durch *Jean Bullant* erbaut. Aber nur wenige Bruchstücke sind davon übrig geblieben, allerdings hinreichend, um von der ehemaligen Grossartigkeit des Werkes zu zeugen. Dahin gehört namentlich der grandiose Viaduct von 61 Meter Länge, 3,30 Meter Breite, bei 20 Meter Höhe, machtvoll wie ein Römerwerk, die Bögen in schlichter, aber ausdrucksvoller Weise mit facettirten Quadern gesäumt. Auch das prachtvolle Hauptportal ist erhalten, mit dorischen Säulen eingefasst, dabei das Fenster des oberen Geschosses nach Bullant's Art über das Gesimse in's Dach hinaufragend und mit Bogengiebel geschlossen. Diese Theile sind nicht vor 1566 vollendet, wie denn das Ganze schon mehr den Charakter der Zeit Heinrichs II athmet. Endlich wäre noch das Manoir von Huleux[3]) zu nennen, das mit seinen schlichten Pilastern in den drei Ordnungen den Anfang der Regierung Heinrichs II anzeigt. Im Innern ein hübscher Kamin. Aus Burgund schliessen wir hier das Schloss von Bussy-Rabutin (Côte d'or) an,[4]) dessen Hof mit seinen Arkaden noch der Zeit von Franz I angehört, während die Hauptfaçade den Stil der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, aber noch in sehr gemässigter, ja strenger Behandlung zeigt. Kraftvoll ist die Gliederung der Flächen durch korinthische Pilaster, welche die Fenster einrahmen; dazwischen belebt allerlei Nischenwerk die Massen. Die aus der Epoche Franz' I stammenden Theile bieten an den Arkaden des Erdgeschosses, sowie der kleinen Fenstergalerie des oberen Stockwerkes noch den Korbbogen der frühesten Zeit. Auf den Ecken erheben sich schlichte Rundthürme.

---

[1]) Palustre I, 110 fg. — [2]) Ebenda I, 114 ff. mit Abb. — [3]) Ebenda I, 89. — [4]) Les châteaux historiques II, 75 ff.



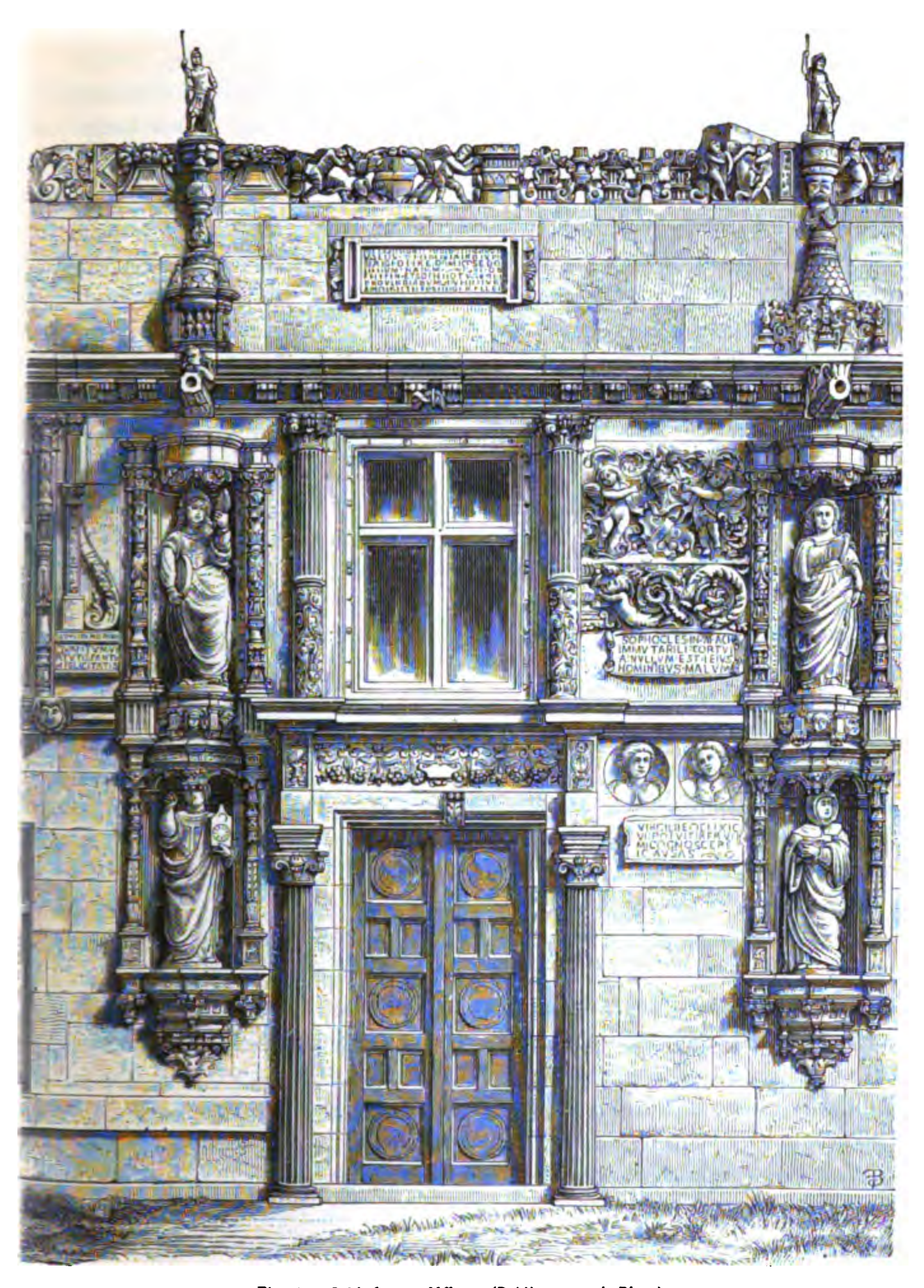


Fig. 60. Schlofs von Uffon. (Baldinger nach Phot.)

§ 43.

Schlösser im Süden.

Beschränkter an Zahl find die Bauwerke, welche die füdlichen Provinzen in die Reihe der Schöpfungen diefer Zeit zu ftellen haben. Sie zeigen aufserdem ein geringeres Verftändnifs der antiken Formenwelt. Aber fie entfchädigen dafür in gewiffem Sinn oft durch ihre dekorative Pracht, die fich im Prinzip wefentlich unterfcheidet von der Dekorationsluft der nördlichen und mittleren Provinzen. In der Touraine und auch in der Normandie werden die architektonifchen Glieder zart und befcheiden gebildet, und die Arabesken und figürlichen Ornamente an den beften Werken in graziöfer Feinheit behandelt, fo dafs nur durch den oft überfchwänglichen Reichthum ihrer Anwendung der überaus prachtvolle Eindruck entfteht. In den füdlichen Denkmalen dagegen werden die architektonifchen Glieder felbft mit jener üppigen lebenftrotzenden Energie gebildet, die fchon an den antiken Denkmälern des füdlichen Frankreichs fo auffallend zur Erfcheinung kommt. Wenn fich damit ein kräftiger plaftifcher Schmuck verbindet, fo ift auch dies ein Zug, den fchon die römifchen Denkmäler des Landes aufweifen.

Eins der glänzendften Beifpiele diefer Richtung ift das Schlofs von Uffon (Dep. Puy de Dôme, Arr. Iffoire), Fig. 60, an Ueppigkeit und Pracht wohl eins der reichften in ganz Frankreich. An den vielfach vorhandenen Infchrifttafeln, welche in klaffifchen Schriftzügen Stellen aus antiken Autoren enthalten, macht fich fchon das Cartouchenwerk bemerklich, das auf die Zeit um die Mitte des 16. Jahrhundert hindeutet. Im Uebrigen aber ift die ziemlich lockere Compofition, die fpielende Pracht der Einzelformen, der ganze dekorative Apparat noch völlig im Charakter der Frühzeit. Befonders gilt dies von den im Erdgefchofs und dem oberen Stock über einander angebrachten Nifchen mit ihren phantaftifch dekorirten Confolen und der bunten Mannigfaltigkeit ihrer Candelaberfäulchen. Die in denfelben angebrachten weiblichen Figuren von Tugenden verrathen eine ziemlich plumpe Unbehülflichkeit der ausführenden Künftler. Direkte antike Studien nach den Römerwerken des füdlichen Frankreich erkennt man in den prunkvollen Akanthusranken mit eingeftreuten Genien und andrem Figürlichen, welche überall reichlich vertheilt find, ebenfo in den Medaillonköpfen des Erdgefchoffes, dem kräftigen Confolengefims des Hauptgefchoffes und den Genien fammt Fruchtkränzen, welche als durchbrochener Fries die Attika bekrönen. Das Erdgefchofs übrigens hat bedeutend gelitten, und namentlich gehört die Einfaffung des Portals mit den fteifen kannelirten Säulen und den magern Fruchtfchnüren einer Erneuerung wie es fcheint des 18. Jahrhunderts an. Das ganze Werk, fo wenig man es als eine hohe-

künſtleriſche Leiſtung hinſichtlich der Compoſition auffaſſen kann, feſſelt doch durch die überſtrömende Ueppigkeit der Einzelbehandlung.

Hieher gehört dann auch, obwohl in einem ganz andern Charakter angelegt und durchgeführt, das mächtige Schloſs von La Rochefoucauld bei Angoulême.[1]) Als Stammſitz des berühmten gleichnamigen Geſchlechtes reicht ſeine Entſtehung noch in's Mittelalter hinauf, wie namentlich der gewaltige viereckige Donjon mit ſeinen Machicoulis beweiſt. Auch die

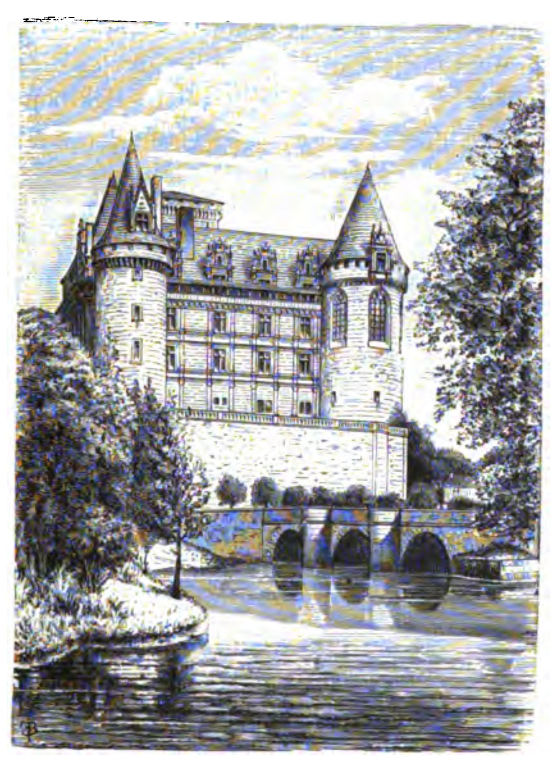


Fig. 61. Schloſs La Rochefoucauld. Oſtfaçade. (Baldinger nach Phot.)

Anlage des mächtigen aus zwei Flügeln, einem öſtlichen und einem ſüdlichen, beſtehenden Hauptbaues mit den dräuenden runden Eckthürmen, von denen der eine wie gewöhnlich die Kapelle enthält, die ſich ſchon nach auſsen durch die hohen gothiſchen Fenſter markirt, iſt noch ein mittelalterlicher Gedanke. Aber in der Frühzeit der Regierung Franz' I (um 1528) vollzog ſich ein durchgreifender Umbau, der unter François II La Rochefoucauld und ſeiner Gemahlin Anna von Polignac ausgeführt wurde.

[1]) Vgl. die ſchöne reich illuſtrirte Darſtellung in den Châteaux hiſtoriques I, 33 ff.

Dieſer Zeit gehört namentlich die in Figur 61 dargeſtellte Façade, ſowie die links im rechten Winkel anſtoſsende, die mit ihren Pilaſterſyſtemen, welche die Fenſter einſchlieſsen, noch mehr aber mit dem prachtvollen Kranzgeſims und der über demſelben ſich hinziehenden Galerie ſowie den in zierlich ſpielendem Aufbau durchgeführten Lucarnen das Vorbild des Schloſſes von Blois deutlich verräth. Von der prachtvollen Galerie des Innern mit ihren reich entwickelten Rippengewölben gaben wir in Fig. 18 S. 51 eine Anſchauung. Dieſe Galerie zieht ſich, äuſserlich mit Pilaſterſyſtemen eingefaſst, in drei Stockwerken an der Hofſeite öſtlich und ſüdlich hin und hat an Groſsartigkeit und Pracht in Frankreich nicht ihres Gleichen. Nach oben iſt ſie durch eine phantaſtiſch reiche Bekrönung abgeſchloſſen, in welcher gothiſche Wimperge und Fialen in die Sprache der Renaiſſance überſetzt ſind. Freilich fehlt auch nicht eine ſtattliche Wendelſtiege, wenn dieſelbe auch hinter denen von Chambord und Blois zurückſtehen muſs. Beſonders reich und edel ausgebildet ſind die Portale, welche aus der Galerie die Verbindung mit den anſtoſsenden Räumen bewirken. (Vgl. Fig. 18.)

Im Languedoc iſt das Hauptwerk das ſtattliche Schloſs von Aſſier.[1]) An Stelle einer älteren Burg, von welcher ein Thurm beibehalten wurde, erbaute es Galliot de Genouilhac, der ſchon unter Karl VIII mit in Italien war, unter Franz I in der Schlacht von Pavia die Artillerie commandirte und ſpäter eine Zeit lang Finanzminiſter wurde. Im 18. Jahrhundert, 40 Jahre vor der Revolution zerſtört, ſteht es als immerhin noch bedeutende Ruine da. Das Ganze iſt maleriſch reich entwickelt und zeigt auf einer Abbildung vom Jahre 1680 einen groſsen viereckigen Hof, an der einen Seite mit rechtwinklig einſpringendem Flügelbau. Das Schloſs bildete ein Quadrat von 168 Fuſs; die inneren Hoffaçaden gehörten der Zeit Franz' I, ebenſo ein Theil des Aeuſseren, an welches der alte mächtige runde Eckthurm ſtöſst. Im Uebrigen ſcheint der Ausbau der äuſseren Front in das Ende dieſer Epoche, wenn nicht ſchon in die Zeit Heinrichs II zu fallen.

Das Hauptportal iſt in der Weiſe eines antiken Triumphbogens gebildet und mit korinthiſchen Säulen eingerahmt. Darüber öffnet ſich eine groſse Niſche, von zwei Ordnungen ioniſcher Säulen eingefaſst, die einen antiken Giebel tragen. In der Niſche ſah man das Reiterbild Franz' I. Die Fenſter ſind zum Theil noch nach alter Weiſe mit Kreuzſtäben verſehen, zum Theil in ſtreng claſſiſcher Form durchgebildet. Merkwürdig iſt der hohe cannelirte Fries unter dem Dachgeſims, das mit ſchweren Conſolen in römiſcher Art geſchmückt iſt. In all dieſen Formen zeigt ſich jene pompöſe, etwas maſſive Pracht, die wir als bezeichnendes Merkmal dieſer ſüdlichen Bauten hervorgehoben haben. Dies prunkvolle Geſims hat ſo gefallen, daſs man

[1]) Taylor et Nodier, Voyages. Languedoc. T. I, Vol. 2.

es fammt dem Friefe auch dem alten runden Eckthurm hinzugefügt hat. Die Dachfenfter find mit ionifchen Pilaftern eingefafst und zeigen eine Volutenkrönung.

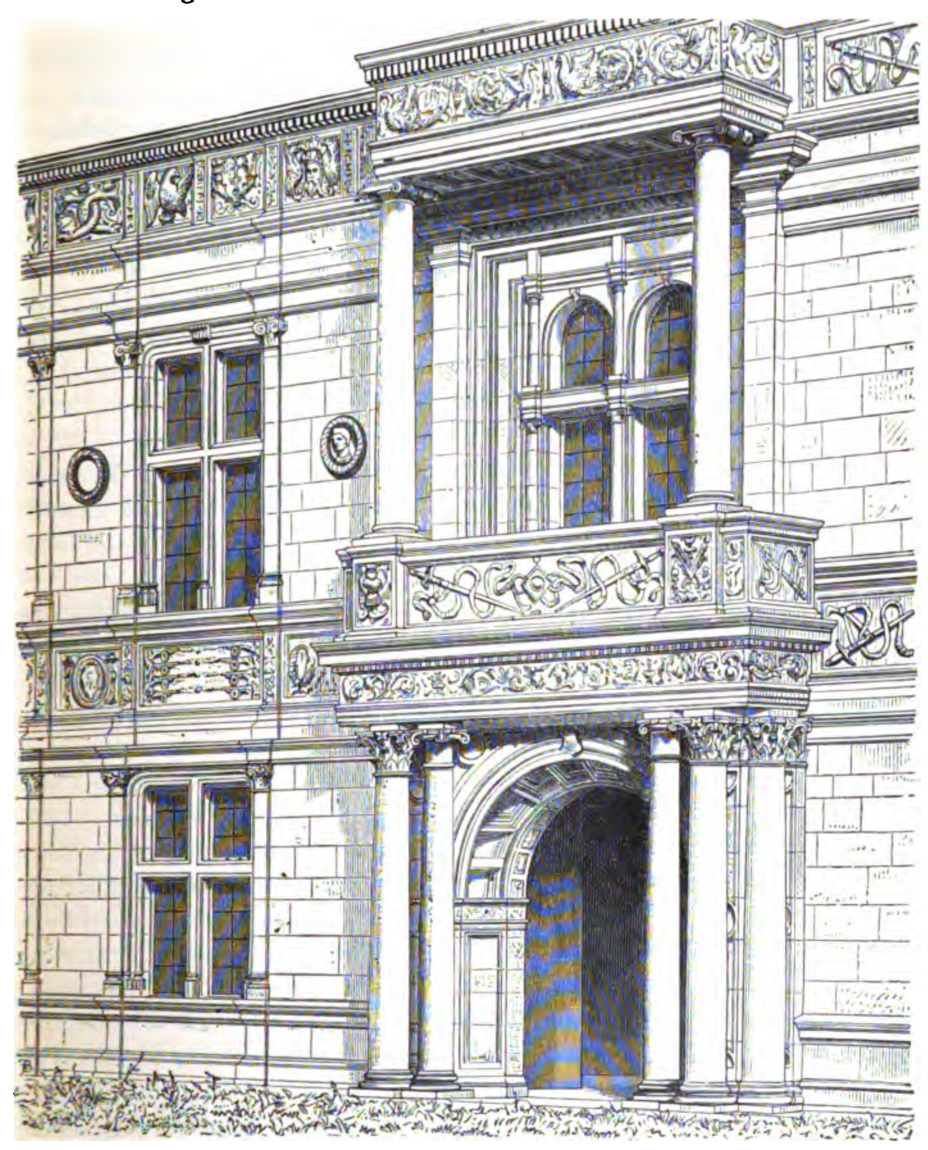


Fig. 62. Schlofs von Aſier. (Baldinger nach Phot.)

Ungleich eleganter, zierlicher, reicher, ohne Frage auch früher find die Hoffaçaden. (Fig. 62). Die Fenfter haben im unteren und oberen Gefchofs den geraden, aber nach mittelalterlicher Weife an den Enden abge-

rundeten Sturz, dazu die Theilung durch Kreuzſtäbe. Gleichwohl werden ſie von Pilaſtern eingerahmt, die reich decorativ behandelt und unter einander nach beliebter Sitte zu einem durchgehenden Verticalſyſtem verbunden ſind. Ueberaus reich iſt die plaſtiſche Belebung aller Flächen. In den Wandfeldern zwiſchen den Fenſtern ſieht man zwölf römiſche Kaiſerbüſten in bekränzten Medaillons; auſserdem Salamander, Embleme und Wappen in reicher Ausführung. Unter den Fenſtern des Obergeſchoſſes zahlreiche mythologiſche Scenen in Reliefs. Den Abſchluſs bildet ein hoher attikenartiger Fries mit Pilaſtern, darin Embleme und die Namenszüge des Erbauers. Ein elegantes Zahnſchnittgeſims krönt das Ganze. Das Hofportal öffnet ſich in einem groſsen Bogen, der jederſeits mit drei korinthiſchen Säulen eingefaſst iſt, offenbar einer der ſpäteren Zuſätze. Die Wölbung zeigt prächtige Caſſetten. Ueber dem Portal iſt eine Loggia angebracht, die von vorſpringenden ioniſchen Säulen umrahmt wird. Das Ganze trägt ein ungemein phantaſievolles Gepräge. Unter den Deviſen des Erbauers lieſt man wiederholt den Spruch: »J'AIME FORT UNE«, wobei der Doppelſinn beabſichtigt iſt, der durch Zuſammenziehen der beiden letzten Worte entſteht. Daneben findet man als humoriſtiſche Bekräftigung: »OUI JE L'AIME SICUT ERAT IN PRINCIPIO.« Das Innere des Baues weiſt ſchöne Treppen und prachtvolle Kamine auf.

Eine etwas ungeſchickte, aber ebenfalls reiche Frührenaiſſance zeigt ſodann das Schloſs Montal bei St. Céré (Lot), in anmuthiger Lage auf einem Hügel noch vor 1534 erbaut.[1]) Es beſteht aus zwei von Thürmen flankirten Flügeln, iſt aber nie ganz vollendet worden. Beſonders reich ſind auch hier die Façaden des Hofes ausgeführt, namentlich durch einen prachtvollen Relieffries zwiſchen Erdgeſchoſs und oberem Stockwerk, ſowie Niſchen mit Bruſtbildern zwiſchen den Fenſtern bemerkenswerth. Dabei folgen die Giebelkrönungen mit ihren Krabben nach gothiſcher Form. Fenſter und Thüren zeigen den an den Ecken abgerundeten geraden Sturz, erſtere auſserdem eine Theilung durch Kreuzſtäbe. Die einfaſſenden Pilaſter haben zum Theil elegante Ornamente. Die Fenſterbrüſtung zwiſchen dem unteren und oberen Stockwerk iſt mit einem breiten Fries von Arabesken, Sirenen, Namenszügen und Emblemen geſchmückt. Im oberen Geſchoſs ſieht man zwiſchen den Fenſtern Bruſtbilder in Medaillons, die von Pilaſtern und häſslichen ſteilen Giebeln eingefaſst ſind. Dies verleiht im Einklang mit den keineswegs glücklichen Verhältniſſen dem Eindruck des Ganzen etwas Befangenes, Ungeſchicktes.

Im Innern fällt eine prächtige Wendelſtiege auf, deren Plafond ganz mit eleganten Ornamenten bedeckt iſt. Sodann zeigt der groſse Saal des

[1]) Taylor et Nodier, a. a. O. Vgl. die Châteaux hiſt. I, 167 ff.

Schloffes, der ein gothifches Rippengewölbe auf Confolen hat, einen reichen Kamin mit Arabeskenfries, in etwas wunderlicher Weife mit zwei Attiken über einander bekrönt, beide reichlich mit Wappen und eleganten Ornamenten gefchmückt. Man fieht: es ift eine Provinzialkunft, der die Quellen des Formenverftändniffes etwas fern liegen.

Hieher gehört auch das Schlofs von Bourdeilles[1]) (Dordogne), im Wefentlichen ein mittelalterlicher Bau von kriegerifch-trotzigem Charakter, an welchen indefs im 16. Jahrhundert Jacquette de Montbrun, die Wittwe des Schlofsherrn und Schwägerin Brantômes, einen Neubau fügte, der jedoch nicht vollendet wurde. Es ift eine faft quadratifche Anlage, im Innern durch eine ftattliche Treppe und einen noch wohl erhaltenen »goldenen Saal« bemerkenswerth. Die fchönen Wandtäfelungen und die reichgemalten Holzplafonds werden höchlich gepriefen. Endlich mufs das alte Schloss zu Pau[2]), jetzt im Befitz des Staates, wegen feiner im üppigften Stil Franz' I ausgeführten Theile hier genannt werden. In feiner Maffe ift es ein gewaltiger düfterer gothifcher Bau aus verfchiedenen Zeiten des Mittelalters, dem Hauptbeftande nach aus dem 14. Jahrhundert, wo ein Architekt *Sicard de Lordas* genannt wird. Zu dem coloffalen aus Backfteinen errichteten Donjon und den übrigen drei mittelalterlichen Thürmen, die abweichender Weife nicht rund, fondern fämmtlich viereckig find, wurden neuerdings unter Louis Philippe (feit 1838) und Napoleon III je ein neuer hinzugefügt, fo dafs das Schlofs jetzt nicht weniger als fechs Thürme zeigt. Die uns hier angehenden Theile wurden unter Henri d'Albret und feiner Gemahlin, der hochgebildeten Margarethe von Navarra, Franz' I berühmter Schwefter, feit 1527 ausgeführt. Dahin gehören die prächtigen Lucarnen des Hofes fowie einige Portale und Fenfter, die zu den graziöfeften Arbeiten der Zeit zählen. Nicht blofs find alle Einzelheiten von jener fpielenden Anmuth und Phantafiefülle, welche jene Zeit befeelt, fondern der plaftifche Reichthum ift nach der Gewohnheit diefer füdlichen Schule fo grofs, dafs felbft die Kreuzftäbe der Fenfter völlig in Sculptur aufgelöft find. Im Innern ift ein fchöner Kamin beachtenswerth. Im vorigen Jahrhundert verfallen und herabgekommen, wurde das Schlofs in der Revolution als Gefängnifs und Kaferne benutzt und erfuhr erft in neuerer Zeit eine vollftändige Wiederherftellung. Zu feinen höchften Reizen gehört die wundervolle Lage.

---

[1]) Les châteaux hiftoriques III, 31 ff. — [2]) Ebenda III, 45 ff.

§ 44.

Das Schloss von Bournazel.

Der ſchönen Veröffentlichung A. Bertys [3]) verdanken wir die Bekanntſchaft mit einem bis dahin nirgends genannten Schloſſe der Renaiſſance, in welchem man eine der vollendeten, muſtergiltigen Schöpfungen anzuerkennen hat, deren Zahl äuſserſt beſchränkt iſt. Wir meinen das Schloſs von Bournazel, welches unfern der Station Cranſac an der Eiſenbahnlinie Rodez-Villefranche in hochromantiſcher Gebirgsumgebung gelegen iſt. Einer der Kriegshauptleute Franz' I, Jean de Buiſſon, der in der Schlacht von Cériſolles verwundet worden war, lieſs es errichten, um darin von ſeinen Strapazen auszuruhen. Man lieſt an dem Gebäude die Jahrzahl 1545. In der That trägt ſeine Architektur den Charakter jener edlen Schönheit, welche die Anmuth und Phantaſiefülle der Frührenaiſſance zum Ausdruck einer harmoniſchen Ruhe mäſsigt. Als Schöpfer des Baues nennt man einen ſonſt unbekannten Künſtler *Guillaume Lysſorgues*, dem man auch die Erbauung des Schloſſes von Graves zuſchreibt. Aber ſelbſt wenn dieſer verſchollene beſcheidene Meiſter einer entlegenen Provinz nichts Andres geſchaffen hat, als nur das Schloſs von Bournazel, ſo gebührt ihm mit vollem Recht ein Ehrenplatz neben Lescot, de l'Orme und Bullant. Sein Bau trägt das Gepräge einer machtvollen Majeſtät und vornehmen Gröſse, darin man deutlich die tiefen Eindrücke Roms und ſeiner antiken Herrlichkeit nachfühlt.

Das Schloſs war ohne Zweifel auf vier um einen Hof zu gruppirende Flügel berechnet. Von dieſen iſt nur der längere nördliche und der kürzere öſtliche, ſowie ein Anſatz des ſüdlichen zur Ausführung gekommen. Der letztere enthält ein groſses Treppenhaus mit der in vier rechtwinklig gebrochenen Läufen geführten Hauptſtiege; im öſtlichen liegen die Haupträume, namentlich ein Saal von 45 Fuſs Länge zu 25 Fuſs Breite; den nördlichen nimmt eine Reihe von Wohngemächern ein, die am weſtlichen Ende des Baues auf eine zweite ſtattliche Treppe mündet. Auch dieſe iſt im Sinne der neuen Zeit mit geradem Laufe angelegt. An's Mittelalter dagegen erinnern die beiden maſſigen Rundthürme, welche die äuſseren Ecken des Baues flankiren.

Der Architekt hat den äuſseren Façaden das Gepräge eines ſtrengen, faſt herben Ernſtes gegeben. Ihre Mauern ſind in Bruchſteinen ausgeführt, und nur die Fenſter mit ihren Umfaſſungen zeigen eleganten Quaderbau und Pilaſterſtellungen, im Erdgeſchoſs ioniſche, im oberen Stockwerk korinthiſche, im Dachgeſchoſs doriſche. Unter einander ſind dieſe Syſteme

[1]) La renaiſſ. monum. Tom. I. Neun Tafeln.

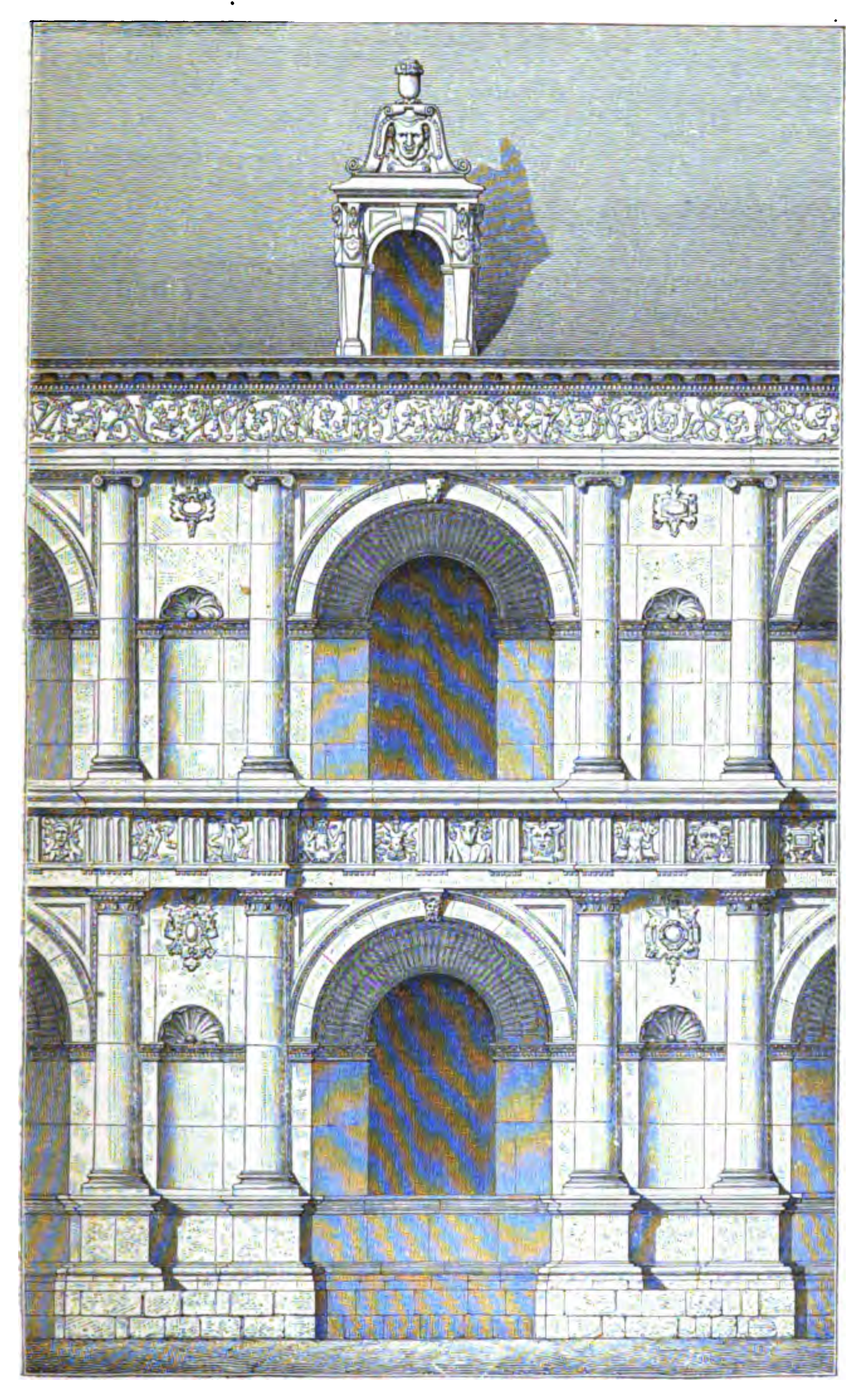


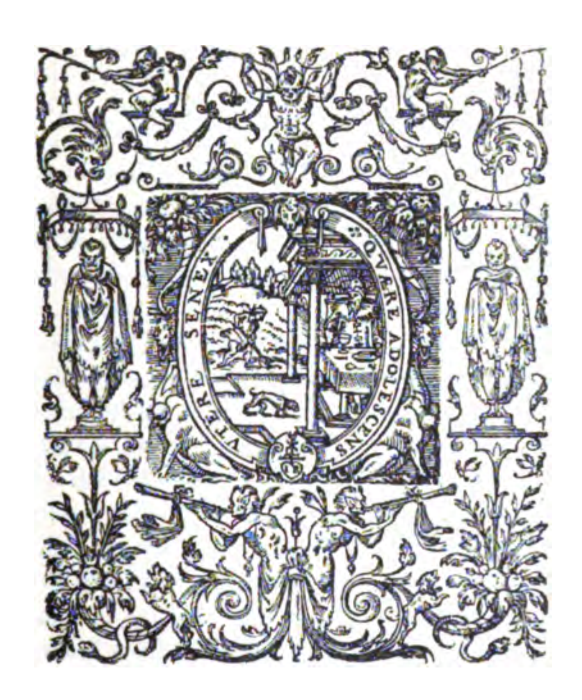
Fig. 63. Schloſs von Bournazel.

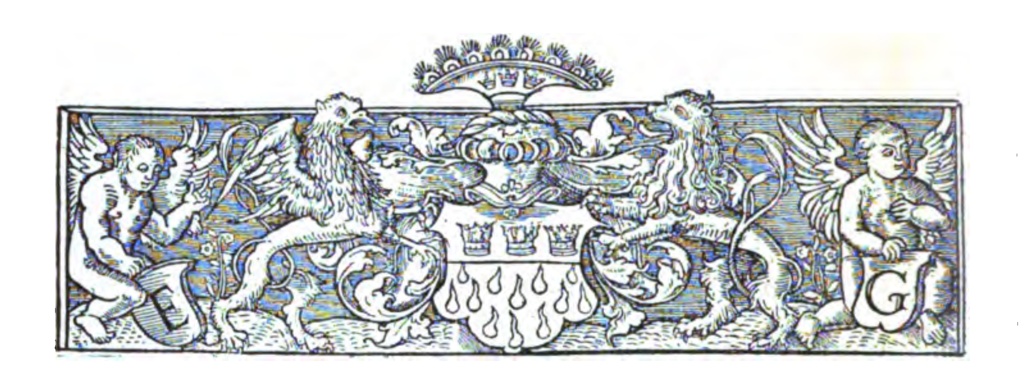
vertikal verbunden durch ſtelenartig verjüngte Pilaſter, die im oberen Geſchoſs ſich als ziemlich manierirte Hermen entwickeln. Dieſe ganze Compoſition iſt weder durch die Verhältniſſe noch durch ihre innere Verbindung eine glückliche zu nennen. Um ſo überraſchender wirken die Façaden des Hofes.

Die nördliche, längere zeigt fünf breite Theilungen, die im Erdgeſchoſs durch doriſche, im oberen durch ioniſche Halbſäulen bewirkt werden. Jede derſelben ſchlieſst unten und oben ein bald zweitheiliges, bald ſchmaleres eintheiliges Fenſter ein. Darüber ein Dachgeſchoſs, deſſen Fenſter mit korinthiſchen Pilaſtern bekleidet und mit luſtigen Giebelaufſätzen im Sinn der Gothik bekrönt ſind. Dieſs iſt der einzige Anklang ans Mittelalter, und auch hier gehört das Einzelne dem neuen Stil. Die Fenſter der anderen Stockwerke ſind im Erdgeſchoſs mit doriſchen, im oberen mit ioniſchen Pilaſtern eingerahmt und durch kräftige antikiſirende Giebel bekrönt, denen ſogar kleine Akroterien beigegeben ſind. Alle dieſe Formen zeigen ungemein feine und elegante Durchbildung; wirken aber noch bedeutender durch die ſchönen Verhältniſſe und vor Allem durch die ungewöhnlich breiten Mauerflächen, welche die Fenſter einſchlieſsen. Dieſs hauptſächlich erzeugt den wahrhaft vornehmen Eindruck des Baues. Dazu kommt dann noch die Opulenz der Decoration, eine Fülle plaſtiſcher Ausſtattung, die ſich gleichwohl der ruhigen Geſammthaltung ſo glücklich unterordnet, wie an ſehr wenigen franzöſiſchen Bauten und nur an den claſſiſch durchgebildeten der Fall iſt. Schon die Gebälke der Fenſter im Erdgeſchoſs haben Triglyphenfrieſe mit Stierſchädeln und Schilden in den Metopen. Jeder Fenſtergiebel umſchlieſst auſserdem eine der Antike nachgebildete Büſte. Dann kommt der groſse doriſche Fries des Erdgeſchoſſes, in deſſen Metopen eine unerſchöpfliche Mannigfaltigkeit von Reliefdarſtellungen, verzierte Schilde, Masken, Stierſchädel, Cartouchen, elegant ornamentirte Rüſtungen und Waffen, ſelbſt freie plaſtiſche Scenen ſich zeigen. Noch prachtvoller iſt das Hauptgeſims mit ſeiner nach den eleganteſten antiken Muſtern durchgebildeten Conſolenreihe, die merkwürdiger Weiſe unter dem Architrav ſich hinzieht, während ein kleineres Conſolengeſims den oberen Abſchluſs bildet. Dazwiſchen läuft ein hoher Fries, in ganzer Länge mit prachtvollen Akanthusranken geſchmückt, in welchen Genien neben reich ornamentirten Masken ſpielen. Die Ausführung dieſes verſchwenderiſchen plaſtiſchen Schmuckes ſoll zum Theil von unübertroffener Meiſterſchaft zeugen.

Aber noch bedeutender geſtaltet ſich die öſtliche Façade. Sie befolgt die Ordonnanz der nördlichen mit ihren elegant cannelirten doriſchen und ioniſchen Halbſäulen und ihren prachtvollen Geſimſen. Was ihr aber den Eindruck einer in der geſammten Hochrenaiſſance nirgends übertroffenen Majeſtät verleiht, iſt die unvergleichlich ſchöne Verwendung der Säulen-

ftellungen. Diefelben trennen paarweife, aber in weiten, durch Nifchen belebten Abftänden die einzelnen Fenfter. Diefe felbft liegen bedeutend rückwärts in tiefen Bogennifchen, welche durch die bedeutende Dicke der Mauern gebildet find. Im oberen Gefchofs, wo diefer Vorfprung ca. 6 Fufs beträgt, bildet fich dadurch ein Verbindungsgang, der fich vor den Fenftern hinzieht. Auch hier trägt Alles den Stempel der Claffizität, namentlich die herrlichen Rofetten, welche in fchön ftylifirten Umrahmungen den Bogenleibungen den Ausdruck leichter Anmuth und edler Pracht verleihen. Wir haben es wie gefagt mit der Schöpfung eines Meifters erften Ranges zu thun, der voll von den Eindrücken Roms mit frifcher Begeifterung fein künftlerifches Gefühl in diefem Prachtbau eines abgelegenen Gebirgsthales ausgefprochen hat. Leider haben die Verwüftungen der Revolutionszeit auch diefes Denkmal fchwer getroffen.





V. KAPITEL.

DIE RENAISSANCE UNTER FRANZ I.

C. STÄDTISCHE GEBÄUDE.

§ 45.

Gattungen städtischer Gebäude.



Den verſchiedenen Claſſen der Bevölkerung, welche ſchon ſeit dem frühen Mittelalter ſich innerhalb der Ringmauern der Städte angeſiedelt hatten, entſpricht die Mannigfaltigkeit der baulichen Anlagen. Zunächſt hatte der zahlreiche Adel des Landes, hatten ebenſo die bedeutenderen Klöſter, ſowohl in den gröſseren Städten der Provinzen als beſonders in Paris, ihre ſtändigen Abſteigequartiere. Dieſe Wohnungen, für welche der Franzoſe das Wort »Hôtel« beſitzt, gaben eine Nachbildung der Burg oder des Schloſſes, jedoch in verjüngtem Maaſsſtab und mit Beſeitigung der Elemente, welche auf die Vertheidigung berechnet ſind, alſo der Thürme und der Waſſergräben mit ihren Zugbrücken. Allein eine feſte Abſchlieſsung, eine vornehme Trennung und Zurückziehung vom lauten Treiben der Straſsen lag gleichwohl in der Tendenz der ariſtokratiſchen Bewohner; deshalb umgibt nach auſsen eine oft mit Zinnen gekrönte hohe Mauer das Ganze, und aus demſelben Grunde wird das Wohngebäude möglichſt ſeitab von der Straſse angelegt, von dieſer nach vorn durch einen Hof geſchieden. Nur die Pförtnerwohnung, allenfalls auch ſolche Räume, die mehr dem öffentlichen Verkehr des Hauſes dienen, werden an die äuſsere Umfaſſungsmauer angelehnt. An der Rückſeite liebt man, um auch dort vom Geräuſch der

Straſse getrennt zu ſein, einen Garten anzuordnen, der mit ſeinem Grün, ſeinen Blumen und Bäumen zugleich eine freundliche Erinnerung bot an Gärten und Parks, Wald, Feld und Wieſe, welche drauſsen das Schloſs umgaben.

Wir haben in der vorigen Epoche (vgl. § 13) einige Muſterbeiſpiele ſolcher ſtädtiſchen Hôtels kennen gelernt: im Hôtel de la Trémouille die Stadtwohnung eines vornehmen Herrn vom Hofe, im Hôtel de Cluny das Abſteigequartier einer der mächtigſten Abteien des Landes. Aber ſchon damals ahmte das reich gewordene Bürgerthum in ſeinen hervorragenden Vertretern jene ariſtokratiſche Sitte nach, und Jacques Coeur ſtellte in ſeinem Hauſe zu Bourges ſich eine Wohnung her, die in ſtattlicher Anlage und reicher Ausſchmückung mit den Hôtels der vornehmen Herren wetteifert. In der Eintheilung der Räume zeigten dieſe Gebäude in verjüngtem Maaſsſtab alle jene Eigenheiten, welche den Baronen der Feudalzeit von ihren Schlöſſern her lieb und vertraut geworden waren: einfach verbundene Räume verſchiedener Art, einen gröſseren Saal, oft galerieartig ausgedehnt, vor allem zahlreiche Verbindungen, hauptſächlich in vorſpringenden Thürmen durch Wendeltreppen vermittelt. Auch eine Hauskapelle pflegte dieſen herrſchaftlichen Wohnſitzen nicht zu fehlen.

Dieſe Grundzüge der Anlage bleiben auch während der Zeit Franz' I in Kraft. Sie waren offenbar viel zu innig mit dem Leben und den Gewohnheiten der Nation verwachſen, um leicht aufgegeben zu werden. Die einzige durchgreifende Umgeſtaltung vollzog ſich auf dem Gebiet der Decoration, die allmählich ſich von den mittelalterlichen Ueberlieferungen löſte und die Formen der Renaiſſance, ähnlich wie beim Schloſsbau und oft in überaus zierlicher Behandlung, aufnahm. Nur die Hofanlagen werden manchmal durchgreifender umgeſtaltet und erhalten durch ein ausgebildetes Syſtem von Arkaden auf Pfeilern oder Säulen ein höheres monumentales Gepräge und ein neues Motiv für die wohnliche Verbindung der Räume.

Aus dem Hôtel wächſt in nothwendiger Conſequenz das Palais hervor, das die Elemente jener Gebäude, nur in geſteigerter Anlage, weiter bildet. Es erhebt ſich in ähnlicher Weiſe über die Anlage des Hôtels, wie ſein Beſitzer ſich über die geſellſchaftliche und politiſche Stellung jener ariſtokratiſchen Claſſe erhebt. Das Palais iſt nach franzöſiſchem Begriff in erſter Linie die Wohnung des Souverains. Man ſpricht daher vom Palais des Louvre, der Tuilerieen. Aber auch die Häuſer jener hohen Würdenträger des Staates oder der Kirche, welche in ihrem Kreiſe die Rechte der Souverainetät ausübten, werden als Palais bezeichnet. Dahin gehören namentlich die biſchöflichen oder erzbiſchöflichen Reſidenzen. Wie ſchon bemerkt, weichen dieſelben im Weſentlichen von der Anlage der Hôtels nicht ab, nur daſs ſie dieſelbe, den Bedürfniſſen eines gröſseren Hofhalts entſprechend,

umfangreicher anlegen und groſsartiger entwickeln. Ein Punkt jedoch muſs beſonders als charakteriſtiſch hervorgehoben werden: die Anlage eines groſsen, auf eine bedeutendere Menge berechneten Saales, der zu feierlichen Handlungen verſchiedener Art gebraucht wurde, und in welchem ſich der Begriff der Souveränetät gleichſam verkörperte. Dieſer Saal hatte dann bald auch die geräumigere Anlage der zugehörigen Räumlichkeiten, Nebenzimmer, Vorſäle, Veſtibuls zur Folge; beſonders aber führte er bald zur groſsartigeren Ausbildung des Treppenhauſes, das als »Escalier d'honneur« ſeine ſelbſtändige Bedeutung erhielt. Die Renaiſſance fand im Verlaufe ihrer Entwicklung vorzüglichen Anlaſs zur mannigfaltigen und groſsartigen Löſung gerade dieſes Bauprogramms.

Dieſen ariſtokratiſchen Wohnungen ſteht das einfache bürgerliche Wohnhaus als Vertreter der zahlreichen Claſſe gegenüber, die überwiegend dem kaufmänniſchen und gewerblichen Betriebe angehört. Schon das Bürgerhaus des Mittelalters zeichnete ſich durch die Mannigfaltigkeit der Planformen und des Aufbaues aus. Der individualiſtiſche Charakter jener Epoche trieb jeden Einzelnen, ſeine Wohnung nur nach eigenem Bedürfniſſe zu geſtalten und die Anordnung des Innern nach auſsen energiſch auszuſprechen. In den groſsen Handels- und Fabrikſtädten der nördlichen Gegenden drückt die Rückſicht auf den öffentlichen Verkehr dem Hauſe ihr Gepräge auf. Das Erdgeſchoſs öffnet ſich mit weiten Fenſtern oder Kaufläden, bisweilen mit Bogenhallen auf die Straſse. Der Eingang liegt zu ebener Erde und führt unmittelbar in einen groſsen Flur, der dem geſchäftlichen Verkehr gewidmet, erforderlichen Falles als Verkaufslokal eingerichtet war. Von ihm führte ein ſchmaler Gang nach dem hinter dem Haus liegenden Hofe, der oft von Speichern und andern Vorrathsräumen begrenzt wurde. Auf ihn gehen ein oder mehrere Hinterzimmer hinaus, die zu Comtoirs beſtimmt waren. Aus dem groſsen Flur, der im Bürgerhauſe gleichſam die Stelle des Saales im Ritterſchloſs vertritt, führt eine freiliegende gerade Treppe, oder auch eine Wendelſtiege in das obere Geſchoſs, welches als Wohnung für die Familie vorbehalten iſt und über dem Flur ein entſprechendes nach der Straſse gehendes Hauptzimmer beſitzt. Küche und Schlafkammern liegen nach dem Hofe, für letztere iſt auſserdem in einem zweiten Geſchoſs meiſtens noch geſorgt. Dieſe Häuſer zeichnen ſich im Aufbau der Façade durch die zahlreichen groſsen Fenſter aus, welche oft, von ſchmalen Pfeilern getheilt, die ganze Breite einnehmen. Sie wollen ſich ſo weit wie möglich gegen die Straſse öffnen, mit dem Verkehre drauſsen in Verbindung ſtehen. Unterſtützt wird dieſe Tendenz in den nördlichen und mittleren Provinzen durch den Fachwerkbau, der bis in die Renaiſſancezeit hinein herrſchend bleibt. Die zahlreichen kleineren Abtheilungen, welche dieſe Conſtruction mit ſich bringt, leiſteten der Vielfenſtrigkeit Vorſchub.

Anders geſtalten ſich Plan und Aufbau des Hauſes in den ruhigen Ackerſtädten oder in Fällen, wo ein begüterter Bürger ſich zu behaglichem Lebensgenuſs die Wohnung errichtet. Hier fällt die Rückſicht auf den öffentlichen Verkehr fort, vielmehr tritt das Streben ein, ſich mit dem Leben der Familie möglichſt zurückzuziehen und nach auſsen abzuſchlieſsen. In der Regel ſteigt man von der Straſse auf einer Freitreppe zu der geſchloſſenen Thür des Erdgeſchoſſes empor, das ſich vornehm über das Niveau der Straſse erhebt. Die innere Eintheilung bleibt indeſs der oben erwähnten verwandt, wie denn gewöhnlich die Häuſer auf ſchmalem aber tiefem Grundſtück dicht an einander gerückt werden, ſo daſs eine Beleuchtung nur von der Straſse und vom Hinterhofe zu erzielen iſt. Das Erdgeſchoſs in dieſen Häuſern wird für Dienſtzwecke, für Küche und Vorrathskammern beſtimmt. Im Flur liegt auch hier die Treppe zu den oberen Stockwerken, welche der Familie als Wohnräume dienen. Die Form des Grundriſſes veranlaſst auch bei dieſer Gattung von Gebäuden zahlreiche groſse Fenſter anzubringen. Nur in den ſüdlichen Provinzen zwingt die Rückſicht auf die groſse Sonnengluth die Fenſter ſpärlicher und kleiner anzuorden.

Dieſe Grundzüge der Anlage bleiben für die verſchiedenen Gattungen des Bürgerhauſes auch während der Renaiſſancezeit in Kraft, wie ja das Bürgerthum am längſten mit Zähigkeit an den Ueberlieferungen, auch an den Formen des Mittelalters feſthielt. Die gothiſche Epoche hatte die verſchiedenſten Materialien zur Anwendung gebracht: in den nördlichen und mittleren Provinzen erhoben ſich die oberen Stockwerke über dem in Quadern aufgeführten Erdgeſchoſs in reichgeſchnitztem Fachwerkbau, eins über das andre auf vorſpringenden Balkenköpfen weit vorkragend; in anderen Gegenden, namentlich der oberen Champagne, dem Loiregebiet und den ſüdöſtlichen Provinzen war ein ausgebildeter Quaderbau zu Hauſe, während in den Gegenden des ſüdweſtlichen Frankreichs, ſowie in der Normandie der Backſteinbau herrſchte. Letzteren hat, wie es ſcheint, die Renaiſſance fallen laſſen, ohne ihn, ſo viel wir wiſſen, in Frankreich künſtleriſch auszubilden. Der Quaderbau dagegen wurde mit Vorliebe behandelt und erfuhr nicht bloſs eine reiche und elegante Durchbildung, ſondern erlangte auch eine gröſsere geographiſche Verbreitung. Endlich wurden die Formen des neuen Stiles in den nördlichen Provinzen, namentlich der Normandie, auch auf den Fachwerkbau übertragen, ohne jedoch dem Material ſelbſt angepaſst zu werden.

Endlich haben wir noch diejenigen Gebäude zu erwähnen, in welchen das Geſammtgefühl der Bürgerſchaft zu einem monumentalen Ausdruck kam: die Stadt- oder Rathhäuſer. Sie waren, was bei der Anhänglichkeit der Städte an die Ueberlieferungen des Mittelalters begreiflich iſt, in den erſten Decennien des 16. Jahrhunderts, wie wir geſehen haben, noch aus-

ſchlieſslich in gothiſchem Stil erbaut. Erſt gegen Mitte des Jahrhunderts kommen die Formen der Renaiſſance allgemeiner in Aufnahme und werden mit groſser Pracht verwendet. Damit ſchwindet der mittelalterliche Charakter dieſer Gebäude. Statt der früher beliebten offenen Hallen wird eine geſchloſſene Façade mit Pilaſterwerk und den andern decorativen Formen des neuen Stils durchgeführt. Der Beffroi verſchwindet entweder ganz oder macht einem kleineren Uhr- und Glockenthurme Platz. Im Innern bleibt es indeſs weſentlich bei der Eintheilung der früheren Zeit, nur daſs allmählich Veſtibül und Treppenhaus opulentere Anlage und Ausſchmückung erfahren.

§ 46.

Der erzbischöfliche Palast zu Sens.

Unter den zahlreichen intereſſanten Gebäuden, welche die alterthümliche Stadt Sens trotz mancher Zerſtörungen noch jetzt aufzuweiſen hat, iſt der erzbiſchöfliche Palaſt als bedeutendes Werk der Frührenaiſſance hervorzuheben. Um 1520 wurde der ältere, mit der Kathedrale parallel laufende Theil durch Erzbiſchof Etienne Poncher errichtet; 1535 fügte Kardinal Ludwig von Bourbon den rechtwinklig daran ſtoſsenden Flügel hinzu, welcher im Jahr 1557 vollendet wurde und als »Flügel Heinrichs II« bezeichnet wird. Der Architekt dieſes Baues ſcheint *Godinet* von Troyes geweſen zu ſein, der 1534 auch einen prachtvollen, jetzt zerſtörten Brunnen in der Mitte des Hofes errichtete.

Der ältere Theil des Baues beſteht aus einem unregelmäſsig angelegten, der Krümmung der Straſse folgenden Flügel von etwa 160 Fuſs Länge. Neuerdings leider groſsentheils zerſtört, iſt er uns durch die Aufnahmen Sauvageots[1]) erhalten. Er beſteht aus einem ganz ſchmuckloſen Erdgeſchoſs, welches, in Quadern mit liſenenartigen Pilaſtern aufgeführt, von zwei Reihen untergeordneter Fenſter durchbrochen wird. Deſto reicher und eleganter iſt das obere Stockwerk. Ueber einem Zahnſchnittgeſims beginnt es mit einem breiten Fries, den die Fortſetzungen der Pilaſter theilen und deſſen Flächen unter den Fenſtern mit ſchön gearbeiteten Muſcheln an flatternden Bändern und mit Harfen geſchmückt ſind (Fig. 64). Dann folgen Pilaſter mit reich gegliederten Poſtamenten und mannigfaltig korinthiſirenden Kapitälen. Die Pilaſter, Ecken und Fenſterumfaſſungen beſtehen aus Quadern, die Flächen aus Ziegelmauerwerk, in welches ſchwarzglaſirte Backſteine rautenförmige Muſter zeichnen. Ueberaus reich iſt die Umrahmung der Fenſter. Sie beſteht aus gothiſchen Dienſten und Hohlkehlen, letztere mit Laub und Blumen geſchmückt. Die Fenſter ſind nach dem innern Bedürfniſs der Räume in den verſchiedenen Abtheilungen entweder einzeln

[1]) Sauvageot, choix de palais etc. Vol. II.

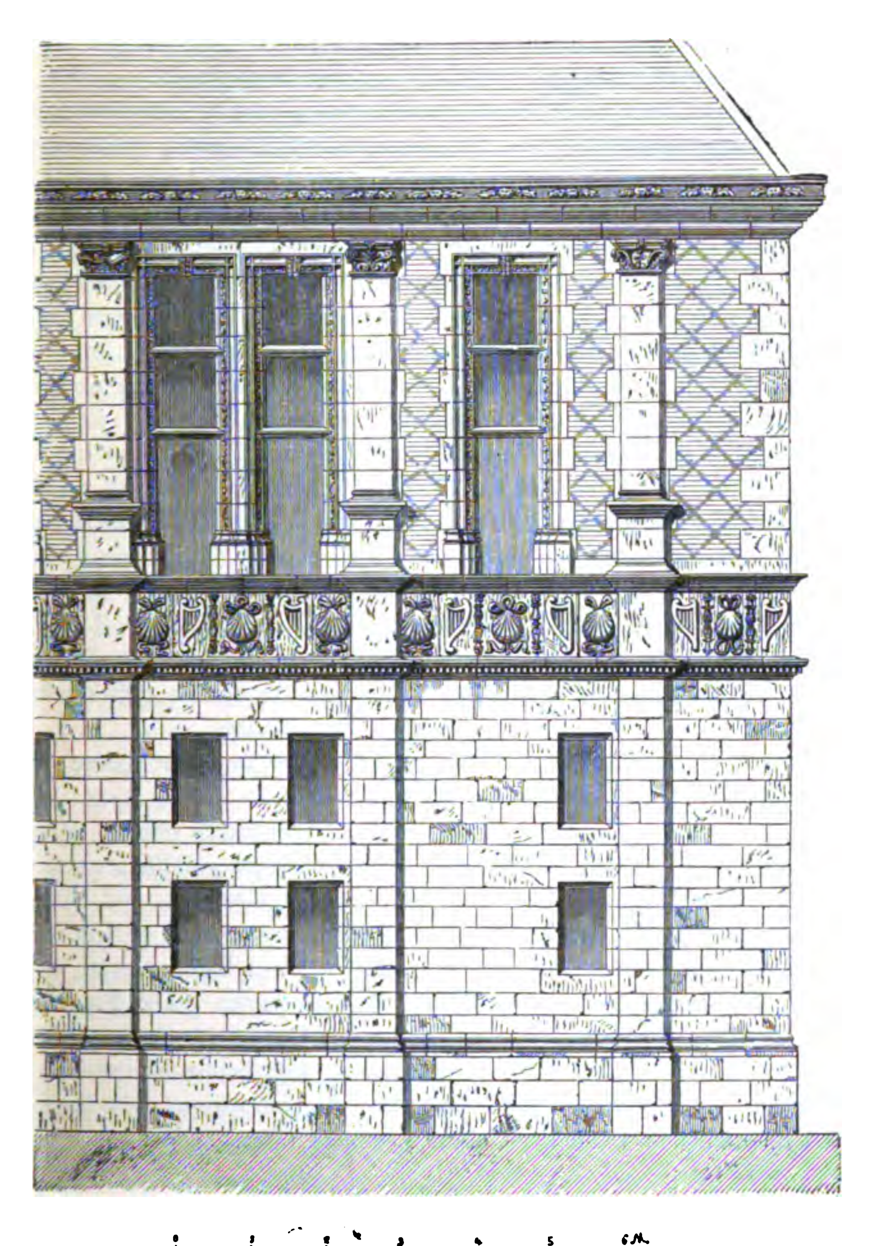


Fig. 64. Erzbifchöflicher Palaft in Sens.

oder gekuppelt angeordnet, fämmtlich aber wegen ihrer bedeutenden Höhe (gegen 13 Fufs im Lichten) mit zwei fteinernen Querftäben getheilt. Den Abfchlufs bildet ein im Wefentlichen noch gothifch profilirtes Gefims,

deſſen Traufrinne mit Löwenköpfen und Blattwerk geſchmückt iſt. Die glücklich vertheilten Ornamente und die groſsen Verhältniſſe — das obere Stockwerk miſst 18 Fuſs Höhe — geben dem Gebäude ein wahrhaft vornehmes, palaſtartiges Gepräge. Ein Dachgeſchoſs iſt nicht vorhanden.

Durch einen gewölbten Thorweg am weſtlichen Ende der Façade gelangt man in einen äuſseren Hof, der rechts durch eine Quermauer von dem innern Hof abgeſchnitten wird. Eine ſchmale Pforte neben einem gröſseren Portal führt in letztern hinein. Auf der einen Seite von der Kathedrale, auf den beiden andern von dem Palaſt geſchloſſen, zeigt er ein unregelmäſsiges Rechteck, deſſen gröſste Breite 110 Fuſs bei 85 Fuſs Tiefe beträgt. In dem ältern Flügel ſind zwei Wendeltreppen angebracht, die eine nach auſsen polygon vortretend, die andre viereckig in den Bau hineingezogen. Ihre Portale ſind in reichen ſpätgothiſchen Formen durchgeführt, nur die Füllungen der kleinen flankirenden Strebepfeiler und Fialen zeigen feine Renaiſſance-Arabesken. Auch der kleine Ziehbrunnen, der ſo angebracht iſt, daſs man von auſsen und von innen ſchöpfen kann, iſt mit krabbenbeſetztem gothiſchem Dach bekrönt, aber an ſeinen Geſimſen mit Renaiſſancedetails geſchmückt. Die innere Façade dieſer ältern Theile zeigt im Weſentlichen den Stil der äuſsern, nur daſs die ornamentale Pracht eine noch viel gröſsere und mannigfaltigere iſt. Ihre Arabesken gehören zu den feinſten und geiſtreichſten der franzöſiſchen Renaiſſance.

Dieſer Stil modificirt ſich etwas ins Strengere und Einfachere an dem ſogenannten Flügel Heinrich's II, deſſen Conception indeſs noch der Zeit Franz' I angehört. Er zeigt (Fig. 16) neun ehemals offene, jetzt vermauerte Arkaden im Erdgeſchoſs, deren Rundbögen auf Pfeilern mit vorgelegten korinthiſchen Rahmenpilaſtern ruhen. Conſolen mit Akanthusblättern leiten von den untern Pfeilern zu den etwas lang geſtreckten des oberen Geſchoſſes hinüber. Die Fenſter des letztern bieten durch ihr reich profilirtes Rahmenwerk noch gothiſche Reminiscenzen. Die Façade nach dem an der entgegengeſetzten Seite liegenden Garten iſt ähnlich, nur hat ſie im Erdgeſchoſs Fenſter ſtatt der Arkaden. Die innere Eintheilung dieſes Flügels zeigt groſse regelmäſsige Räume und die Haupttreppe, die in geraden, dreimal gebrochenen Läufen ins obere Geſchoſs führt.

§ 47.

Hotel Ecoville zu Caen.

Caen iſt noch immer eine der anziehendſten und alterthümlichſten Städte Frankreichs. Noch hat die moderne Nachahmungsſucht die alten gewundenen Straſsen mit ihren maleriſchen Häuſern nicht raſirt, um breite, monotone »Boulevards de l'Impératrice« durchzubrechen. Noch ſieht man in der Rue St. Pierre und in andern Straſsen ganze Reihen jener originellen,

ſpät mittelalterlichen Fachwerkhäuſer, die in reichem Schnitzwerk mit den Formen des Steinbaues wetteifern; überall ſteigen Prachtſtücke der hohen ſteinernen Thurmhelme gothiſcher Zeit empor, und die Abteien Wilhelms des Eroberers erheben ſich mit ihren ernſten Maſſen, von einſam ſtillen Plätzen umgeben. In der Mitte der Stadt aber, vom lebendigen Treiben des Marktes umdrängt, liegt die Kirche St. Pierre, deren Chor das reichſte und originellſte Werk der ganzen Kirchenbaukunſt franzöſiſcher Frührenaiſſance iſt. An dem Platze, der dieſe Kirche umgiebt, hat ſich ein Privatbau jener prächtigen Epoche erhalten, der ein muſtergiltiges Beiſpiel der vornehmen Stadtwohnungen jener Zeit bietet. Das Hôtel Ecoville,[1]) jetzt als Börſe dienend, wurde um 1530 durch Nicolas de Valois, damaligen Herrn von Ecoville, errichtet. An einem Fenſter lieſt man die Jahrzahl 1535, als Architekten hat Herr Trébutien, Bibliothekar der Stadt, *Blaiſe le Preſtre* ermittelt.

Die Façade nach dem Platze erhebt ſich über einem Erdgeſchoſs mit einem oberen Stockwerk und einem Dachgeſchoſs, deſſen Fenſter reiche Krönungen zeigen. Die Verhältniſſe ſind von vorzüglicher Schönheit, das Erdgeſchoſs beträchtlich höher als das obere, die Fenſter breit und groſs mit markig profilirten ſteinernen Kreuzpfoſten, die einzelnen Syſteme getrennt durch vortretende Halbſäulen, unten und oben mit frei behandelten korinthiſchen Kapitälen, die Baſen auf gut durchgebildeten Stylobaten ruhend. Ein volles Verſtändniſs der antiken Formen ſpricht ſich überall aus, ohne jedoch ſchon conventioneller Nüchternheit zu verfallen. Durchweg vielmehr weht noch der friſche Hauch, die freie Phantaſie der Frührenaiſſance. Am kräftigſten kommt dieſe zu Tage in den Krönungen der Dachfenſter, vor Allem in dem prächtigen hochaufragenden Dachgiebel mit korinthiſchen Säulen und reichen Volutenkrönungen, der ſich über dem Hauptportal erhebt. Ehemals zeigte die groſse Flachniſche deſſelben ein in der Revolution zerſtörtes Relief mit einem Reiterbild, aber nicht wie gewöhnlich in dieſer Zeit ein Portrait, ſondern die Darſtellung des myſtiſchen Ritters der Apokalypſe. Auch das Bogenfeld des Portales war mit einem Relief geſchmückt. Das Portal iſt in der Mitte der Façade angeordnet, wenn man den rechts vom Beſchauer liegenden Flügel abrechnet, welcher mit ſelbſtändigem ſteilem Dach als beſonderer Pavillon charakteriſirt iſt. Eine kleine Pforte, geſchickt an der Grenze der Façade und des Pavillons eingeſchaltet, führt von der Straſse aus zu einer Wendeltreppe, die, auch vom Hofe zugänglich, zu Dienſtzwecken beſtimmt war.

Treten wir durch den gewölbten Thorweg des Hauptportals, ſo gelangen wir in einen der reizvollſten Höfe, welche die franzöſiſche Renaiſſance ge-

---

[1]) Sauvageot, choix de palais etc. Vol. IV. Dazu Paluſtre II, 308 ff. mit Abbild.

ſchaffen (Fig. 65). Beinahe quadratiſch angelegt, wird er an der Seite des Eingangs und zur Rechten durch Wohngebäude eingefaſst, während zur Linken ſich Arkaden mit offnen Bogenſtellungen auf Pfeilern hinziehen und die vierte Seite zwiſchen Arkaden in der Mitte einen dominirenden Pavillon zeigt, der einen quadratiſchen Saal enthält. Jede Seite dieſes bezaubernden Hofes iſt ſelbſtändig, abweichend von den andern behandelt und doch die Harmonie der durchgehenden Hauptformen glücklich gewahrt. Erdgeſchoſs und oberes Stockwerk erhalten eine feſte Gliederung durch edle korinthiſche Rahmenpilaſter, die ſich an ausgezeichneten Stellen mit vorgelegten Säulen verbinden. Wo im Erdgeſchoſs Arkaden vorkommen, ſind dieſelben theils auf Pilaſter, theils auf Halbſäulen geſtützt, und ihre Archivolten mit feinen

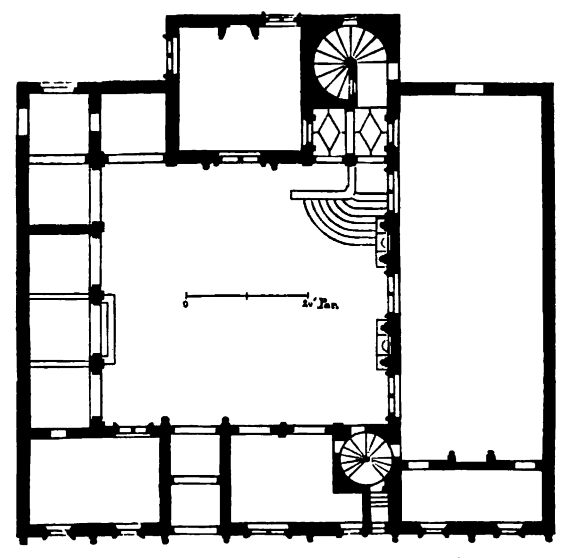


Fig. 65. Caen. Hôtel Ecoville. (Sauvageot.)

Profilirungen eingerahmt. Die Fenſter, entweder einfach oder mit Kreuzpfoſten, haben eine ähnliche reichprofilirte Umfaſſung, und ihr Mittelſtab wird durch Säulchen und Kandelaber aufs Zierlichſte gegliedert. Auſserdem fehlt es bei den Baluſtraden, den Krönungen kleinerer Fenſter und beſonders endlich bei den Dachfenſtern nicht an zierlichen Ornamenten, Volutenwerk mit Vaſen, Delphinen mit Medaillons, Bändern und Feſtons aller Art. Mit der Anmuth der Erfindung hält die Feinheit der Ausführung gleichen Schritt.

Die in Abbildung beigefügte Façade der Eingangsſeite (Fig. 66) iſt von allen die ſchlichteſte. Die höchſte Pracht entfaltet ſich an der rechts vom Eingang liegenden Seite, jetzt einen einzigen zu den Börſenverſammlungen beſtimmten Saal umſchlieſsend, ehemals in mehrere Räume abgetheilt.

Die drei breiten doppelt getheilten Fenfter find hier fo weit getrennt, dafs eine reiche Nifchenarchitektur, mit korinthifchen Säulen eingefafst, zwifchen ihnen Platz behält. Im Erdgefchofs fieht man in den Nifchen auf eleganten Poftamenten die Figuren Davids mit dem Haupte des Goliath,

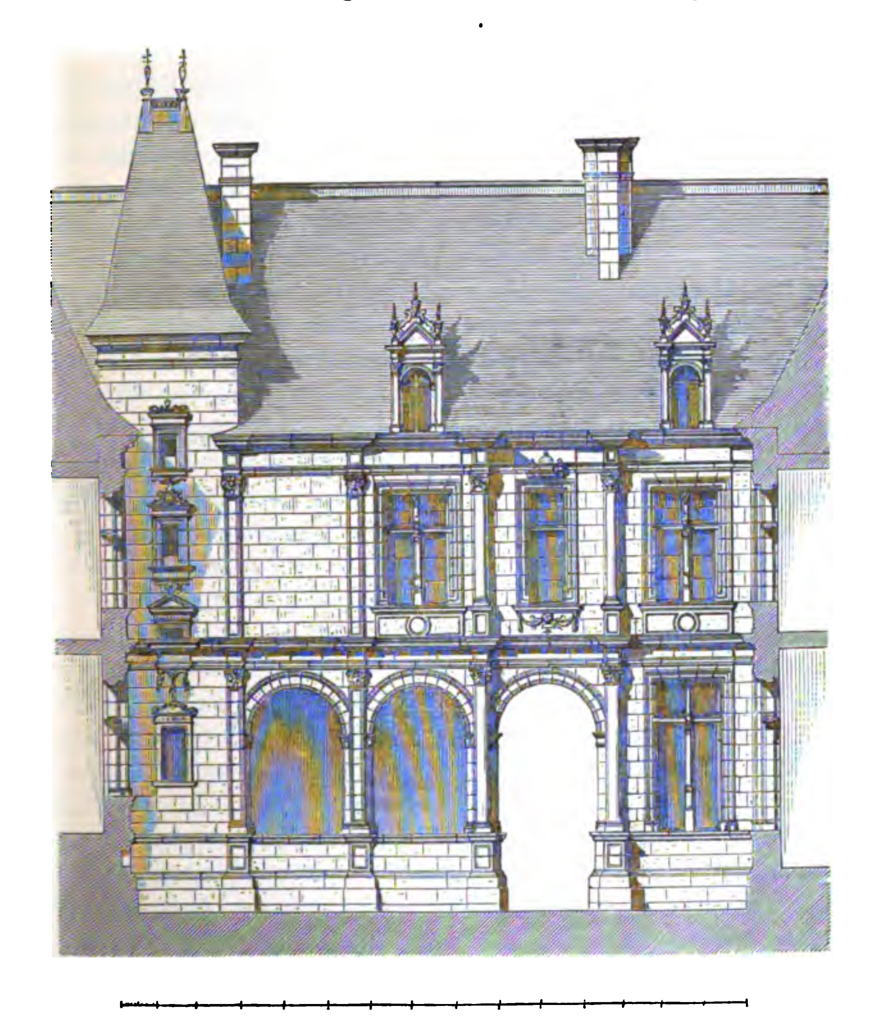


Fig. 66. Hôtel Ecoville. Hoffeite. (Sauvageot.)

Judiths mit dem des Holofernes. Im oberen Gefchofs wird das eingerahmte Feld durch Genien, welche ein Wappen fammt feiner Helmzier halten, und durch flatternde Bänder ausgefüllt. Die Baluftrade, welche beide Stockwerke trennt, zeigt hiftorifche Reliefs, Perfeus die Andromeda befreiend und ein anderes von unverftändlichem Inhalt. Ueber diefer prachtvollen Nifchen-

architektur läſst der geniale Architekt die Fenſter des Dachgeſchoſſes aufſteigen, welche durch gröſsere Anlage und reichere Krönung denen der andern Façaden überlegen ſind.

An der hinteren Ecke dieſes Flügels iſt nun eine breite freie Rampentreppe angeordnet, welche zuerſt in ein reichgeſchmücktes Veſtibül führt, deſſen Decke elegante Caſſetten und Arabesken zeigt. Dieſer Vorraum vermittelt die Verbindung zwiſchen dem Saal des rechten Flügels und dem groſsen Pavillon der Rückſeite und gewährt den Zutritt zu einer bequem angelegten Wendelſtiege, welche die Ecke beider Flügel ausfüllt. Dieſe hat der Architekt in zwei luftig durchbrochenen Geſchoſſen mit einer ſechseckigen Laterne bekrönt, die ſammt der kleineren auf Säulen ruhenden Nebenlaterne unſtreitig die ſchönſte derartige Schöpfung der geſammten franzöſiſchen Renaiſſance iſt. Mit eleganten korinthiſchen Rahmenpilaſtern als Strebepfeilern flankirt, auf den Deckplatten der Geſimſe mit ſchönen Vaſen und dazwiſchen mit hockenden Kindern geſchmückt, giebt ſie dieſem zierlichen Hofe einen unvergleichlich heiteren Abſchluſs und verkündet von Weitem ſchon die ſtolz über die niedrigen Bürgerwohnungen emporragende Behauſung des vornehmen Mannes. Auf der Spitze der Laterne ſieht man die Statue eines Apollo, auf der kleineren wie es ſcheint einen Moſes und unter dem Säulenbau der letztern wunderlicher Weiſe einen Priap. Die ſeltſame Art wie in der reichen Ornamentik des Baues antike und bibliſche Stoffe ſich harmlos miſchen, iſt ein bezeichnendes Beiſpiel von der Sinnesweiſe der Renaiſſance.

Dieſer eleganten Compoſition völlig ebenbürtig iſt ein anderes Prachtſtück, welches dem kleinen Hofe zu nicht geringerer Zierde gereicht: die Lucarne, die den mittleren Pavillon abſchlieſst (Fig. 15 auf S. 47). Wir kennen in der franzöſiſchen Renaiſſance kein ähnliches Werk, das ſich in Schönheit der Verhältniſſe, luftig ſchlankem Aufbau und Anmuth der Dekoration mit dieſem meſſen könnte. Ein groſses Bogenfenſter wird von korinthiſchen Säulen eingerahmt, auf beiden Seiten von Strebebögen gehalten, deren Pfeiler mit Rahmenpilaſtern derſelben Ordnung bekleidet und mit Candelabern auf Poſtamenten ſtatt der gothiſchen Fialen bekrönt ſind. Den Uebergang zum höheren Mittelbau bildet volutenartiges Blattwerk, in bärtige Köpfe auslaufend. Der Abſchluſs des Mittelbaues gipfelt, von ähnlichen Voluten eingefaſst, in einem kleineren Fenſter mit Pilaſtern, überragt von einem Medaillon mit dem Bruſtbild der heiligen Cäcilia, umrahmt von Arabesken mit Delphinen. Flankirt wird die Basis des Oberbaues durch zwei Figuren, welche Marſyas und Apollo darſtellen, denen in der Mitte der Brüſtung ein bärtiger Mann zu lauſchen ſcheint. Unterhalb an dem Fries lieſt man die Inſchrift: »MARSYAS VICTUS OBMUTESCIT.« Eine andere ſinnige Inſchrift an der Thür der Dienſttreppe lautet: »LABOR

IMPROBUS OMNIA VINCIT«. So viel über dieſes Juwel der Renaiſſance, in deſſen Meiſter wir einen der ausgezeichnetſten Architekten jener Epoche anzuerkennen haben.

§ 48.

Andere Privatbauten der Normandie.

Bei einer Umſchau über das, was auſserdem noch an ſtädtiſchen Wohngebäuden im Gebiete der Normandie dieſem Zeitraum angehört, finden wir nur eine ſpärliche Ausbeute. Dies hat hauptſächlich darin ſeinen Grund, daſs gerade in dieſer Provinz die Anhänglichkeit an den althergebrachten Fachwerkbau ungemein lange in Kraft blieb. Mochten auch die Stände in Blois im Jahr 1520 ein Geſetz gegen dieſe Bauweiſe erlaſſen, die durch das Vorkragen der oberen Stockwerke die Straſsen verengte und ihnen Luft und Licht entzog, es kann kein Zweifel ſein, daſs noch eine geraume Zeit dieſe Verordnung in Wirklichkeit umgangen wurde. So enſtanden jene maleriſchen Häuſer, deren man noch immer eine Anzahl in den Städten der Normandie, vorzüglich in Caen und in Rouen antrifft. In trefflicher Darſtellung wie immer gibt Viollet-le-Duc Beiſpiele von dieſen originellen Schöpfungen des ſpätmittelalterlichen Baugeiſtes.[1]) Denn das ſind ſie bis tief ins 16. Jahrhundert hinein, und ſo ausſchlieſslich herrſchen an ihnen die dekorativen Formen des gothiſchen Stiles, daſs man meiſt vergeblich nach einem Hauch von Renaiſſancekunſt in ihnen forſcht. Begreiflich genug; denn gerade die Werkmeiſter der Zimmerkunſt, aufgewachſen in den Traditionen der gothiſchen Architektur, hielten um ſo zäher feſt an ihrer überlieferten Formenwelt, als die Umgeſtaltung der Baukunſt ſich auf einem ganz andern Felde, dem der Steinconſtruction, vollzog. So war und blieb noch geraume Zeit die Kunſt des Zimmermanns inmitten der Gährungen und Strömungen eines neuen Bauſinnes wie auf ruhiger Inſel abgeſchloſſen, unberührt von den Umwälzungen, welche damals an der vornehmen Steinarchitektur ſich vollzogen.

Dennoch fehlt es nicht an Beiſpielen, daſs zuletzt auch in dies ſtille Gebiet der Geiſt der neuen Zeit eindrang und mit unwiderſtehlicher Kraft auch die gothiſch geſchulten Zimmermeiſter zu Conceſſionen zwang. In der Rue de la Groſſe Horloge zu Rouen ſieht man zwei ſolcher Häuſer, die mit der mittelalterlichen Formenwelt völlig gebrochen haben und, obwohl in Fachwerk durchgeführt, den ganzen Reichthum der Renaiſſance-Ornamentik in verſchwenderiſcher Ueppigkeit und graziöſeſter Ausführung zur Anwendung bringen.[2]) Korinthiſche Pilaſter, mit köſtlichen Arabesken

[1]) Dictionn. de l'arch. Franç., T. VI, Artikel maiſon. — [2]) Viollet-le-Duc, Dict. VI, p. 271 giebt die Façade eines ſolchen Hauſes. Vgl. auch Gailhabaud, Denkmäler.

bedeckt, in den unteren beiden Geſchoſſen noch mit Candelaberſäulchen bekleidet, gliedern ſämmtliche drei Stockwerke. Das Erdgeſchoſs iſt mit zwei breiten flachbogig geſchloſſenen Fenſtern weit geöffnet; dagegen ahmen die Fenſter der oberen Stockwerke die Kreuzpfoſten der rechtwinkligen Fenſter des Steinbaues nach. Frieſe mit Arabesken, Brüſtungen mit nachgeahmten Baluſtraden und prächtig geſchnitzten Reliefs trennen die Geſchoſſe, und den oberen Abſchluſs des Ganzen bildet eine Attika mit Zwergpilaſtern, in deren Feldern man zwiſchen Rankenwerk Genien mit Portraitmedaillons ſieht. So verführeriſch der Eindruck dieſer köſtlichen Façaden iſt, ſo darf man doch nicht vergeſſen, daſs er auf Koſten jeder rationellen Geſetze der Architektur erkauft iſt.

An einem andern Bau derſelben Stadt, der Abtei von St. Amand, wird dagegen deutlich, wie man um dieſelbe Zeit vom gothiſchen Fachwerkbau zum Steinbau der Renaiſſance überging. Hier wurde der ältere Theil des Baues wohl noch im Ausgang des 15. Jahrhunderts in jener Art der Holzconſtruction durchgeführt, welche ſich mit den Details der gothiſchen Steinarchitektur ſchmückt; die Façade gehört ſogar zu den reichſten ihrer Art.[1]) Aber unmittelbar an dies luxuriöſe Werk ſtöſst im rechten Winkel ein in der Epoche Franz' I hinzugefügter Theil, welcher in entwickelten Renaiſſanceformen und in Quaderbau durchgeführt iſt. Man hat dabei die Abſicht gehabt, hinter den älteren Theilen an Reichthum nicht zurückzubleiben, an gediegener Pracht ſie womöglich zu überbieten. Daher im unteren und oberen Geſchoſs die energiſche Wandgliederung durch elegante korinthiſche Säulen, welche auf Poſtamenten vorgeſchoben ſind. Der in der Ecke angebrachte polygone Treppenthurm mit feinen Pilaſtern und reich gekrönten Fenſtern, oben mit Candelaberſäulchen auf den Ecken, ſcheint einer mittleren Periode anzugehören. Im Innern bewahrt das ſogenannte Zimmer der Guillemette d'Aſſy einen der prachtvollſten Kamine der Frührenaiſſance. Eine Attika, mit ornamentirten Pilaſtern, dazwiſchen Muſchelniſchen mit vier Statuetten (die heilige Margarethe und eine andere Heilige, Maria und der Engel der Verkündigung), darüber ein ſchöner Akanthusfries, Alles mit eleganten Arabesken bedeckt, bildet den oberen Haupttheil. An ſolchen kleineren Werken befriedigt die überſchwängliche Dekorationsluſt der Zeit mehr als an den Façaden der Gebäude, von welchen man gröſseren Ernſt, ruhigere architektoniſche Haltung verlangen darf. Ein anderer Kamin, noch prachtvoller, weil zu den Pilaſtern, den Arabesken, den geſchmückten Niſchen mit Statuetten noch vier figürliche Reliefs kommen, iſt in einem Hauſe der Rue de la Croix de fer erhalten.[2])

[1]) Abbild. bei Viollet-le-Duc, a. a. O. p. 270. Vgl. Taylor et Nodier, Voyages. Normandie, Vol. II, pl. 153. 154. 156. — [2]) Abgeb. in den Voyages, Normandie, Vol. II, pl. 174. 175.

Von dem unübertroffenen Prachtſtück, welches die Schule von Rouen in dieſer Epoche hervorgebracht, dem Hôtel de Bourgtheroulde, war in § 18 ſchon die Rede. Dieſer Bau iſt freilich der glänzendſte Beweis, wie die im Ornament ſchwelgeriſche Phantaſie der Frührenaiſſance alles architektoniſche Geſetz in ein allerdings das Auge durch ſeine Anmuth berückendes dekoratives Spiel auflöſt.

Von dem Hôtel de Than[1]) iſt nur noch eine Lucarne erhalten, jedoch mit ihren phantaſtiſch geſchweiften Krönungen, dem königlichen Salamander im Bogenfeld, den Medaillonköpfen im Fries und den fein ornamentirten korinthiſchen Rahmenpilaſtern der Einfaſſung, neben welchen Delphine den äuſseren Rahmen bilden, von unübertroffener Anmuth.

Noch iſt in Andelys die ſogenannte Grand' Maiſon[2]) als anſehnlicher Bau der Frührenaiſſance zu erwähnen, indeſſen nur in den Zeichnungen der Voyages erhalten. Die Renaiſſance ringt hier noch ſtark mit der Gothik, weſshalb das Haus dem Anfang der Epoche, wenn nicht noch dem Ausgang der Zeit Ludwigs XII zugeſchrieben werden muſs. Am Aeuſseren war ein polygoner Ecker von beſonders reicher nnd zierlicher Durchbildung. Im Innern geſtaltete ſich derſelbe als Kapelle des groſsen, prächtigen Saales, in den üppigſten Formen des Flamboyants durchgeführt, aber mit Renaiſſancemotiven gemiſcht.

§ 49.
Das Haus der Agnes Sorel zu Orleans.

Keine andere Stadt hat für die Renaiſſance in Frankreich eine bedeutendere Rolle geſpielt als Orleans. Was Rouen in der erſten Epoche unter Ludwig XII für den Norden war, wurde dieſe damals mächtige Stadt für die mittleren Provinzen. Im Herzen des Landes an dem groſsen belebten Strome gelegen, für Handel und Verkehr wie in politiſcher Beziehung der Schlüſſel des Südens, Hauptſtadt der Provinz, in welcher damals der Hof ſeine Lieblingsſitze hatte, zeigt die Stadt noch jetzt nach mancher Zerſtörung eine Anzahl intereſſanter Beiſpiele der Profanarchitektur aus jenen glänzenden Tagen. Zu den früheſten derſelben gehört das in der Rue du Tabourg gelegene ſogenannte Haus der Agnes Sorel.[3]) Die Franzoſen, in ihrem charakteriſtiſchen Eifer, den ſchönſten Privatbauten jener Zeit den Namen irgend einer königlichen Maitreſſe beizulegen, haben im vorliegenden Fall, den augenſcheinlichen Anachronismus überſehend,

[1]) Paluſtre II, 312 mit prächtiger Abb. — [2]) Abgeb. in den Voyages, Normandie, Vol. II, pl. 190—192. — [3]) Archives des monum. hiſt. und Verdier et Cattois, archit. civ. et domeſt. T. I, letztere Aufnahme in mehreren Punkten von erſterer abweichend. Wir folgen den mon. hiſt.



wenigſtens die Façade nach der Straſse und die vordere Hälfte des Gebäudes der Zeit Karls VII vindiciren wollen,[1]) ohne zu bemerken, daſs die innere Hoffaçade kaum wenige Decennien ſpäter ausgeführt ſein kann, als die vordere.

Offenbar war das Haus (Fig. 67) von einem reichen Kaufmann der Stadt erbaut, denn nur einem ſolchen und nicht der Geliebten des Königs konnten die beiden groſsen, den engen Hausflur einſchlieſsenden Verkaufsläden dienen, deren jeder durch zwei weite rundbogige Oeffnungen ein volles Licht erhält. An den links liegenden ſtöſst ein Gemach, welches ſein Licht von einem kleinen Hofe A empfängt, hinter welchem das Treppenhaus mit ſeiner Wendelſtiege liegt. Von dem rechts vom Hausflur befindlichen Kaufladen iſt ein geräumiges Zimmer mit Kamin abgetrennt, welches nach dem innern Hofe B ein groſses Fenſter und eine Thür beſitzt und zugleich mit dem Flur und dem vordern Raume in Verbindung ſteht. Die ungleiche Tiefe beider Haushälften macht es höchſt unwahrſcheinlich, daſs

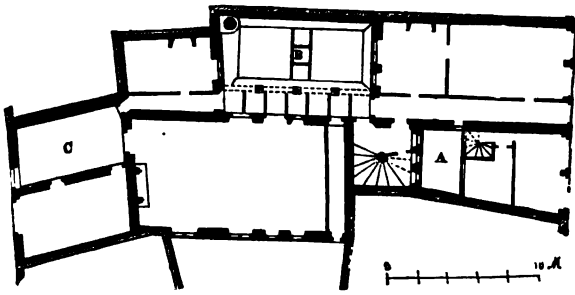


Fig. 67. Orleans. Haus der Agnes Sorel. (Mon. hiſt.)

der nun folgende Theil des Gebäudes, wie behauptet wird, viel ſpäter hinzugefügt ſei. Wenn an der Façade gewiſſe mittelalterliche Formen ſtärker zur Geltung kommen, ſo darf man nicht vergeſſen, daſs in jener Zeit oft wenige Jahre den völligen Umſchwung zur Renaiſſance bewirkten. Auſserdem aber werden wir finden, daſs auch die Hoffaçade nicht ganz frei von gothiſchen Reminiscenzen iſt.

Der innere Theil des Hauſes zeigt uns eine beträchtliche Verlängerung des Flures, der indeſs in der Mitte auf drei Säulen mit Rundbögen ſich gegen den Hof B öffnet und dadurch nicht bloſs für ſich in ſeiner ganzen Länge, ſondern auch für das Treppenhaus genügendes Licht gewinnt. Dem Hofe gegenüber führt eine Thür in einen Saal von bedeutender Ausdehnung, der auf drei Seiten mit Fenſtern verſehen iſt. Ihm gegenüber, den Hof abſchlieſsend, iſt ein geräumiges Gemach mit Kamin angeordnet. Andere geringfügigere Theile ſchlieſsen ſich der Tiefe nach um einen dritten Hof C.

[1]) So Verdier und Cattois I, p. 165 f.

An der Strafsenfaçade fällt uns zunächft auf, dafs die beiden oberen Gefchoffe mit ihren Fenftern ziemlich fymmetrifch eingetheilt find, während die grofsen Bogenöffnungen des Erdgefchoffes keine Rückficht auf die obere Anordnung nehmen, eine in gut mittelalterlichem Sinne benutzte Freiheit. Aufserdem zeigen die Profile der Bögen fammt ihren Pfeilern fowie die Fenftereinfaffungen gothifche Kehlen und Stabwerke. Auch die Pfoften der Fenfter nehmen an diefer Bildung Theil, und felbft die Krönung der letzteren durch ein verkröpftes auf Kragfteinen mit Figürchen ruhendes

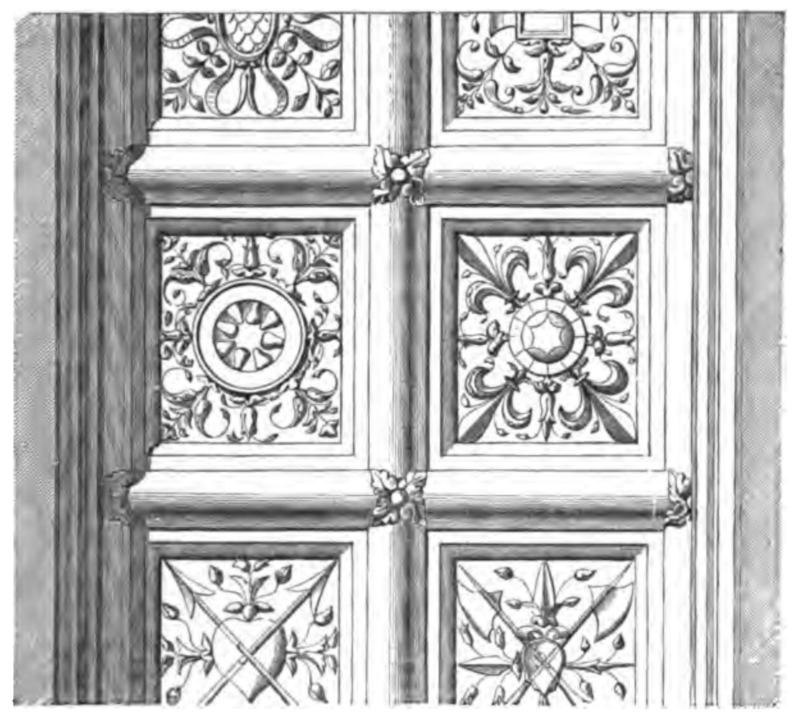


Fig. 68. Haus der Agnes Sorel. Decke im Erdgefchofs.

Gefimfe ift gothifcher Abkunft. Aber die delikaten Ornamente der Fenfterrahmen an Laubwerken und Blätterfriefen find im ächten Geift der Renaiffance ausgeführt, und die graziöfen korinthifchen Pilafter der Dachfenfter mit ihren feinen Arabesken athmen diefelbe Richtung. Unmotivirt und unorganifch find nur die Giebel der letztern, ein Uebelftand, der indefs urfprünglich wohl durch ornamentale Zufätze gemildert wurde. Noch ift der prachtvollen Steinbalken zu gedenken, die im Erdgefchofs fowohl die grofsen Bogenöffnungen in der Kämpferlinie theilen, als auch das horizontale

Portal abſchlieſsen.[1]) Sie waren ſämmtlich mit allerliebſten Relieffrieſen geſchmückt. Ueber dem Thürbalken iſt noch ein eleganter arabeskengezierter Fries mit krönendem Geſims durchgeführt, der das Portal von dem flachbogigen Fenſter trennt, welches dem Flur ſein Licht giebt. In den oberen Geſchoſſen wiederholen ſich zu demſelben Zweck kleine viereckige Fenſter, auch ſie mit reich dekorirter Laibung. Um das Bild dieſer originellen und maleriſchen Façade zu vollenden, ſei noch der Thürflügel gedacht, welche das Portal und die groſsen Bogenöffnungen ſchloſſen. Sie zeigen in rechtwinklig umſchloſſenen Rautenfeldern kräftig geſchnitzte Roſetten.

Die Hoffaçade ruht auf Säulen, welche ſammt ihren Bögen mittelalterliche Verhältniſſe und Profile zeigen, obwohl die Kapitäle mit graziöſen Renaiſſancemotiven, Arabesken, Sirenen und anderen Phantaſiegebilden dekorirt ſind. Auch die Fenſter und Thüren des Erdgeſchoſſes haben gothiſche Profile, an erſteren aber verbinden ſich damit elegante Blumen und verſchlungene Bänder, die der Renaiſſance angehören. Die beiden oberen Stockwerke — ein Dachgeſchoſs giebt es nicht — ſind wie an der Hauptfaçade unabhängig vom Erdgeſchoſs in drei Syſteme von Kreuzfenſtern eingetheilt. Auch ihre Fenſter haben an den Pfoſten und dem Rahmenwerk gothiſche Rundſtäbe und Hohlkehlen, wenn auch ohne Laubſchmuck; aber ſie fügen dazu ein ausgebildetes Pilaſterſyſtem, das nach franzöſiſcher Sitte liſenenartig in vertikalen Zuſammenhang gebracht iſt und hart über den Arkaden in Conſolen von feinſtem Geſchmack endigt. Die Pilaſter und ihre Fortſetzungen haben rautenartige Füllungen, und erſtere ſind mit eleganten Frührenaiſſance-Kapitälen von groſser Mannigfaltigkeit bekrönt. Unter jedem Fenſter aber ſieht man, von Laubkränzen umgeben und von flatternden Bändern umſpielt, ein Wappen. Dieſe Façade, die in ihrer ſtrengeren Regelmäſsigkeit die friſche Anmuth der Frühzeit noch bewahrt hat, muſs um 1530 entſtanden ſein.

Von unübertroffenem Reiz endlich ſind die holzgeſchnitzten Decken des Erdgeſchoſſes und des erſten Stocks. Erſtere (Fig. 68) zeigen von kräftigen Rundſtäben mit Roſetten eingefaſste viereckige Felder, jedes mit einer andern Arabeske vom zarteſten Relief und der glücklichſten Erfindung ausgefüllt. Im oberen Geſchoſs (Fig. 17) iſt die Auffaſſung eine andere. Breite Flachbänder, von ſchildartigen Knöpfen gehalten und mit köſtlichen Arabesken geſchmückt, trennen Caſſetten von flacherem Profil, welche in einem Rautenfeld jedes Mal eine Roſette umſchlieſsen. Verdier und Cattois geben Proben von beiden Syſtemen.

---

[1]) Die beiden uns vorliegenden Aufnahmen weichen in der Reſtauration dieſer Theile merklich von einander ab.



§ 50.

Das Haus Franz' I zu Orleans.

Zu den ausgezeichneteren unter den zahlreichen Renaiſſancehäuſern von Orleans gehört das an einer Ecke der Rue de Recouvrance gelegene ſogenannte Haus Franz I. Nach den Unterſuchungen der Lokalforſcher[1]) wurde es 1536 durch den königlichen Kammerdiener Guillaume Tutain erbaut, durch Franz I aber im Innern ausgeſtattet und reich geſchmückt. Man hat daraus gefolgert, daſs der König das Haus für ſeine bekannte Geliebte Anne de Piſſeleu, Herzogin von Etampes, habe einrichten laſſen. So viel iſt gewiſs, daſs jene Dame im Jahr 1540 auf Einladung ihres Oheims, des Biſchofs von Orleans, ſich dort zum Beſuch aufhielt, aber nicht in der biſchöflichen Reſidenz, ſondern im Quartier St. Eufroy wohnte, in welchem das bezeichnete Haus gelegen iſt.

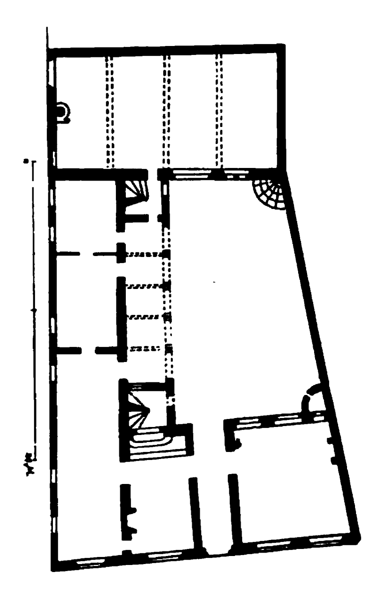


Fig. 69. Orleans. Haus Franz I. (Sauvageot.)

Das Aeuſsere dieſes Baues zeigt einfach edle Formen und jene immer noch lebendige, aber maſsvolle Behandlung, in welche ſeit den dreiſsiger Jahren der ſprühende Uebermuth der Frührenaiſſance umſchlug. An der Façade ſieht man zwiſchen korinthiſchen Pilaſtern gekuppelte Fenſter mit Kreuzſtäben, aber mit rundbogigen Abſchlüſſen, eine in der franzöſiſchen Renaiſſance ſonſt ſehr ſelten vorkommende, in Orleans aber beliebte Form. Ein rechtwinkliger Rahmen von einfachem Profil, bekrönt von antikiſirendem Giebel, in deſſen Tympanon ein Medaillonkopf, bildet die Umfaſſung. Der Grundriſs[2]) (Fig. 69) zeigt in der Mitte des ſchiefwinkligen Planes den Hausflur, an welchen rechts ein gröſseres, links zwei kleinere Zimmer ſtoſsen. Man ſieht an der geringen Tiefe derſelben, die der gröſseren Ausdehnung des Hofes zu Gute kommt, daſs man es nicht mit einem jener in Orleans ſo zahlreichen Häuſer zu thun hat, deren Erdgeſchoſs kaufmänniſchen Zwecken diente — wie z. B. das im vorigen § beſchriebene, — ſondern mit der geſchloſſenen Wohnung eines Privatmannes.

[1]) Vergnaud-Romaneſi, hiſtoire d'Orléans, und M. de Buzonnière, hiſt. architecturale de la ville d'Orléans; vgl. Sauvageot, choix de palais etc. Vol. III und die Monum. Hiſtor. — [2]) Der Grundriſs in den Mon. Hiſt. weicht in weſentlichen Punkten von dem bei Sauvageot ab. Letzterer zeigt z. B. die Seitenmauer in gebrochener, erſterer in gerader Linie geführt. Uns will die Aufnahme bei Sauvageot genauer bedünken.

Der unregelmäſsige Hof iſt auf drei Seiten von dem Wohngebäude, auf der vierten von einer hohen Mauer umgeben. An der einen Langſeite begrenzen ihn Bogenhallen, die untern auf ſchlanken korinthiſchen, die obern auf kurzen ioniſchen Säulen (Fig. 70). Dieſe entſchiedene Betonung und Gegenüberſtellung einer ſchlanken und einer ſtämmigen Ordnung iſt wie alles Beſtimmte von glücklicher Wirkung. Die Ausführung dieſer Theile

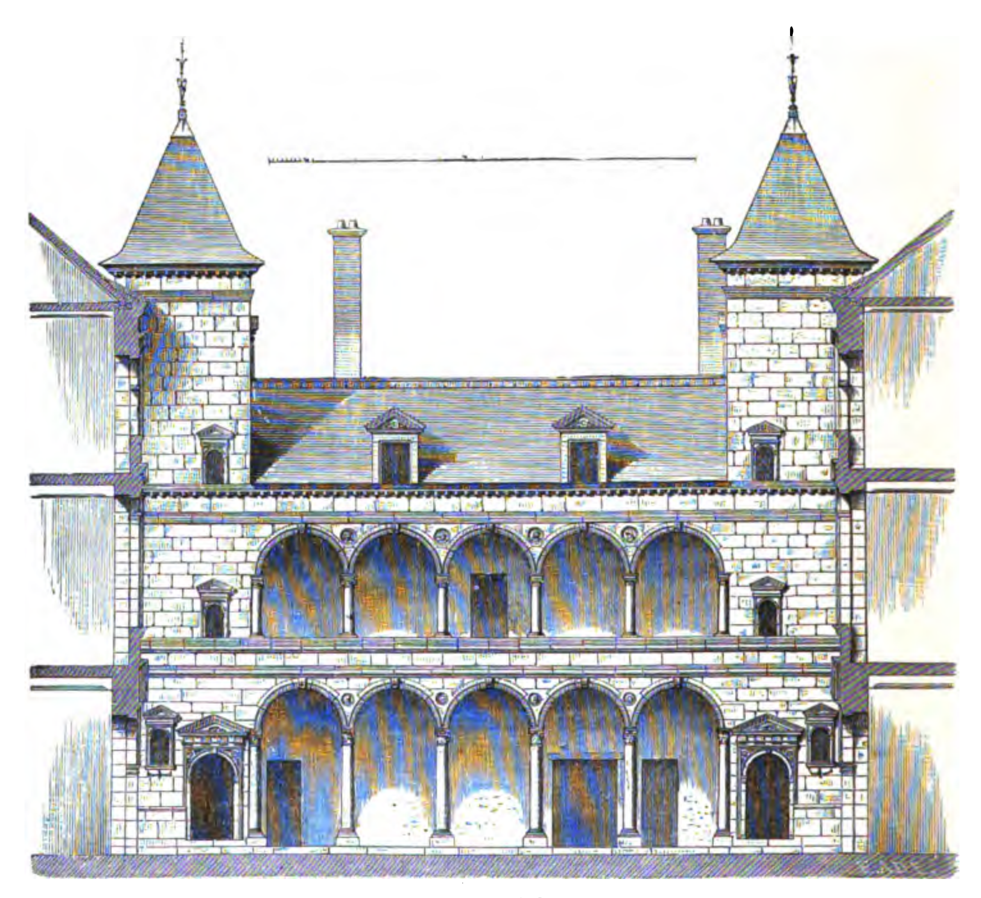


Fig. 70. Orleans. Hof im Hauſe Franz' I. (Sauvageot.)

zeugt von groſser Sorgfalt. Die reich variirten Kapitäle der unteren Säulen gehören zu den eleganteſten der Zeit (Fig. 71), die ioniſchen Kapitäle der oberen Reihe ſind mit Feinheit durchgebildet. Die Medaillons in den Zwickeln, unten mit Wappen, oben mit Reliefköpfen römiſcher Kaiſer geſchmückt, die wirkſam profilirten Archivolten mit ihren conſolenartigen Schluſsſteinen und das reiche Conſolengeſims im oberen Geſchoſs verleihen

dieſer Façade den Ausdruck lebensvoller und doch beſcheidener Anmuth. Die Arkaden dienen als Verbindung für die beiden Wendelſtiegen, die an beiden Endpunkten in viereckigen Treppenthürmen angelegt ſind.

Wie dieſe Zeit überhaupt nach maſsvoller Anlage ſtrebt, erkennt man an den einfachen Giebelabſchlüſſen der Lucarnen und der übrigen Fenſter, beſonders aber an den Treppenthüren mit ihrem doriſchen Triglyphenfries ſammt den Stierſchädeln der Metopen und dem antiken Giebel, deſſen Tympanon den Salamander zeigt. Den Abſchluſs des Hofes bildet in ganzer



Fig. 71. Orleans. Haus Franz' I. (Sauvageot.)

Breite ein groſser Saal, durch eine kleinere Thür mit dem anſtoſsenden Treppenhauſe verbunden, durch groſse Bogenportale vom Hofe und von der Seitenſtraſse zugänglich. Hier erheben ſich über dem Erdgeſchoſs zwei obere Stockwerke. In der Ecke, welche dieſer Theil des Hauſes mit der Grenzmauer des Hofes bildet, iſt im Hauptgeſchoſs erkerartig ein zierliches Thürmchen ausgebaut, das einen Viertelkreis bildet. Es ruht auf einer muſchelförmigen Wölbung (Trompengewölbe), deren Caſſetten geſchmackvolle Arabesken, figürliche Darſtellungen, darunter den Salamander und die Jahrzahl 1540 zeigen. Obwohl das Haus in traurig verwahrloſtem Zu-

ſtande ſich befindet, beſitzt es doch im Innern noch Spuren ſeiner ehemals prächtigen Ausſtattung. An den lebendig profilirten Deckbalken ſieht man Wappen, darunter das königliche, Lilien, gekrönte Delphine und andere Schnitzwerke. Das Hauptſtück iſt aber der prachtvolle Kamin, von dem Sauvageot eine Abbildung giebt.

§ 51.

Holz- und Fachwerkbauten in Orleans.

Es iſt bezeichnend für die handelsmächtige Stadt, daſs weitaus die Mehrzahl ihrer alten Häuſer in ihrer Anlage die Rückſicht auf den lebhaften Handelsverkehr verräth. Die meiſten gehörten offenbar Kaufleuten oder waren von ihren Beſitzern, wenn dieſe nicht ſelbſt Handel trieben, im Erdgeſchoſs doch durch Anordnung von Verkaufsläden möglichſt einträg-

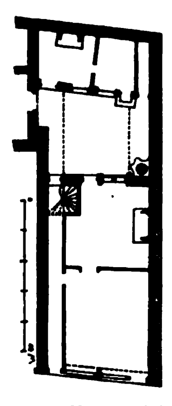




Fig. 72. Haus in Orleans.

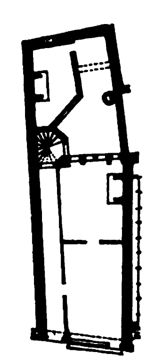


Fig. 73. Haus in Orleans.

lich gemacht. Der Grundriſs dieſer Häuſer (vgl. die Fig. 72 und 73) iſt in der Regel nach mittelalterlicher Weiſe auſserordentlich ſchmal, aber von bedeutender Tiefe. Das Erdgeſchoſs läſst kaum an der einen Seite dem langen engen Corridor Platz, da der ganze Raum durch einen Verkaufsladen eingenommen wird. Dieſer öffnet ſich mit groſsen Bögen auf Pfeilern gegen die Straſse, ſteht aber auſserdem mit einem Zimmer in Verbindung, welches ſein Licht vom Hofe empfängt. Eine faſt an allen dieſen Häuſern wiederkehrende Beſonderheit iſt, daſs der ſchmale Hausflur da, wo er auf den Hof mündet, ſich zum Treppenhaus erweitert, welches mit einer Wendelſtiege zu den oberen Stockwerken führt, eine ebenſo compendiöſe als zweckmäſsige Anordnung. Der Hofraum iſt in dieſen Häuſern ſehr eng und wird oft durch die oberen Geſchoſſe, die wohl auf ſchräg anſtrebenden Stützen (Knaggen) vorgekragt ſind, noch mehr eingeſchränkt.

Befonders orginell und darum beachtenswerth ift an diefen Gebäuden die noch vielfach erhaltene Einrichtung der Verkaufsftellen. In der gothifchen Epoche, deren Formen jedoch bis tief in die Zeit Franz' I hineinreichen, befteht der immer in Holz ausgeführte Einbau der grofsen Bogenöffnungen aus einer Architektur, die in der Regel, wie es dem Schematismus jenes Stiles entfprach, eine zu fclavifche Abhängigkeit von den Formen der Steinconftruction zeigt. Wir geben in Figur 74 ein Beifpiel diefer Art. Anders verhält es fich mit den Bauten, die den Stil der Renaiffance aufnehmen. Sie tragen durchweg in der Ausbildung der Holzconftruction dem Material gebührend Rechnung. Zunächft jedoch fo, dafs gewiffe, wenn auch phantaftifche, fo doch lebensvolle Motive der mittelalterlichen Kunft fich einmifchen (Figur 75). Während der untere Theil der grofsen Oeffnung

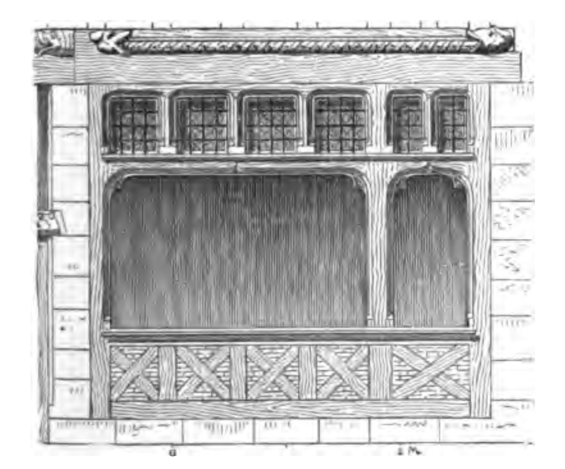


Fig. 74. Orleans. Verkaufsladen.

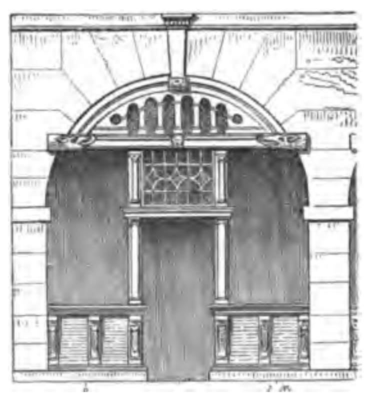


Fig. 75. Orleans. Rue du Châtelet.

eine Brüftung aus Pfoften mit Bretterfüllung erhält und ein höher auffteigender Ständer den Eingang in den Laden abgrenzt, wird der obere Theil des Bogens durch einen kräftigen hölzernen Tragbalken, der zugleich dem Thürpfoften Halt giebt, abgegrenzt. Die Endpunkte diefes Trägers werden gern in mittelalterlicher Weife und in wirkfamer tektonifcher Symbolik als Drachenköpfe gebildet. Auf diefem Balken ruht die hölzerne Vergitterung, welche das obere Bogenfegment ausfüllt und felbft dann noch dem Raume Licht gewährt, wenn die ganze untere Oeffnung durch ihre Holzläden gefchloffen ift. Die dritte und letzte Stufe der Ausbildung diefes Motivs vergegenwärtigt unfere Figur 76. Hier haben fich die Pfoften in zierliche Rahmenpilafter, die Balken in Architrave und Gefimfe mit eleganten antiken Details umgeformt, während die Vergitterung der oberen Partieen aus Eifenftäben befteht.

Hat in dieſen Einbauten die Holzconſtruction das Wort, so ſpielt dieſelbe bei allen älteren Bauten bis in die erſten Decennien des 16. Jahrhunderts hinein auch in der Geſammtarchitektur der Häuſer die erſte Rolle. Es iſt der Fachwerkbau, der, die oberen Stockwerke auf vorgeſchobenen Balkenköpfen vorkragend, dieſen Façaden ihre charakteriſtiſche Erſcheinung giebt. Die wichtigſten Elemente dieſer Conſtruction, die Köpfe der vorſpringenden Querbalken, empfangen durch das gewandte Schnitzmeſſer der mittelalterlichen Werkleute einen lebendigen Schmuck, in welchem Figürliches und Phantaſtiſches anziehend ſich miſcht. Auch die verbindenden Balken erhalten durch wirkſame Profilirung, tief eingeſchnittene Kehlen und ſcharf vorſpringende Stäbe ihr künſtleriſches Gepräge. Aber von der originellen

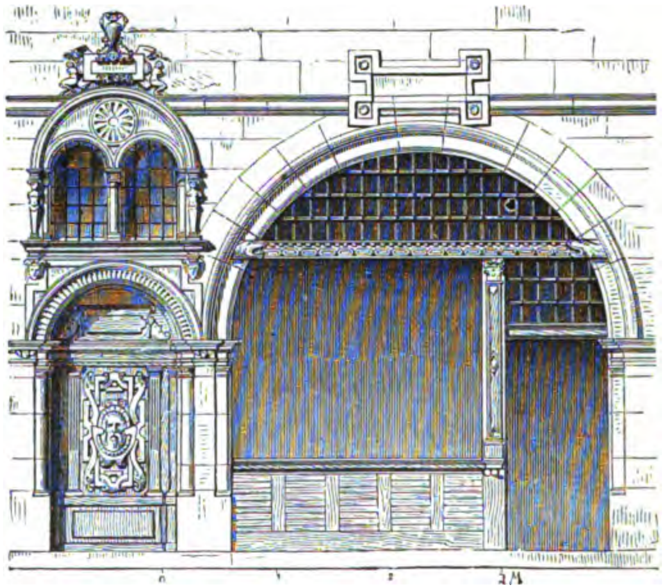


Fig. 76. Orleans. Marché à la volaille.

Friſche, mit welcher die norddeutſchen Meiſter von Braunſchweig, Halberſtadt, Goslar, Hildesheim, Quedlinburg, Wernigerode dieſen Conſtructionen eine aus dem Weſen des Materials mit tektoniſcher Nothwendigkeit ſich entwickelnde Charakteriſtik ſchufen, iſt in den franzöſiſchen Bauten nur ſelten und bedingt die Rede. Gewöhnlich verfallen ſie, wie ſchon bemerkt, einer gebundenen Nachbildung des Steinbaues. Auch Orleans beſitzt manche Beiſpiele dieſer Art, die ſelbſt noch der Zeit Franz' I angehören. Im Ganzen kann man ſagen, daſs die Renaiſſance durch den aufkommenden Luxus des gediegenen Quaderbaues, unterſtützt durch ſtaatliche Verordnungen, dieſem Stil ein Ende machte. Doch ſieht man in der Rue des Hôteleries Nr. 48 ein Haus, welches den Fachwerkbau in die Formen einer

theils nüchternen, theils schon barocken klassischen Architektur übersetzt. Es trägt die Jahreszahl 1599 und mag hier vorgreifend Erwähnung finden. Eine so grosse Verirrung weisen selbst die spätgothischen Bauten nicht auf. Denn wenn jene die Steinformen nachahmten, so liessen sie doch dadurch das Wesen ihrer Construction nicht gefährden; hier aber ist von einem rationellen Holzverband nicht mehr die Rede und damit die Berechtigung zu solcher Behandlung völlig erloschen.

Nicht selten dagegen treffen wir in den Höfen der Häuser zu Orleans hölzerne Galerieen, die zum Theil auf steinernen Knaggen, zum Theil auf hölzernen Stützen ruhen. Diese zeigen manchmal eine charaktervolle Ausbildung. Ein Beispiel dagegen von barocker Phantastik sieht man in einem Hause der Rue de Coulon Nr. 10.

§ 52.

Privatgebäude in Quadern zu Orleans.

Ausser den in den §§ 49 und 50 vorausgenommenen grösseren und vornehmeren Häusern begegnen wir in Orleans einer Anzahl von Privatbauten, an welchen die Renaissance in opulenter Steinconstruction sich heiter und lebensvoll zur Geltung bringt.[1]) Um an ihnen in chronologischer Reihe die Entwicklung der Formen zur Anschauung zu bringen, beginnen wir mit einem kleinen Hause der Rue de l'Impossible Nr. 20, das in der üppigsten, coquettesten Frührenaissance prangt und an Luxus der Dekoration sämmtliche andere Privatgebäude der Stadt übertrifft. Es besteht im Erdgeschoss seiner ganzen Breite nach nur aus der schmalen Hausthür und der im flachen Korbbogen abgeschlossenen Ladenöffnung; über der Hausthür sind zwei durch ein Pilasterchen verbundene Fenster zur Erhellung des Flures angeordnet. Diese Gliederung des unteren Geschosses wird aufs Eleganteste eingerahmt durch Zwergpilaster, auf Consolen mit Laubwerk verkröpft, mit feinen Arabesken an ihren Schäften und zierlichen korinthischen Kapitälen, verbunden durch ein Zahnschnittgesims. Das Bogenprofil ist ausserdem mit einem geflochtenen Bande, die Laibung mit Rosettenfeldern, die Bogenzwickel endlich mit Medaillonköpfen geschmückt. Das einzige Fenster im obern Geschoss, rechtwinklig und mit Kreuzstäben, ist wieder mit geschmackvollem Bandgeflecht umrahmt und von zwei korinthisirenden Halbsäulen eingefasst, deren Schäfte, mehr im Geiste romanischer als Renaissancekunst, Rautenfelder mit Rosetten zeigen. Ueber dem Fenster zieht sich ein Fries mit köstlichen Akanthusranken hin, und kurze Lisenen, wieder mit Arabesken bedeckt, leiten zu dem Fenster des obersten Stockwerks, das mit seinem antiken medaillongeschmückten Giebel in das Dach hineinreicht und in

[1]) Aufn. in den Monum. histor. und in Sauvageot, Vol. III.



ähnlich üppiger Verſchwendung mit arabeskenbedeckten Pilaſtern und einem Akanthusfrieſe umfaſst wird. Die vollendete Feinheit der Ausführung entſpricht dem ausgeſuchten Geſchmack dieſes kleinen Prachtgebäudes.

Dieſe Ueppigkeit mäſsigt ſich in den nachfolgenden Bauten zu ruhiger Harmonie, die bei ſparſamerem Detail nur durch ſchöne Verhältniſſe und wohlgeordnete Gliederung wirken will. Wir nennen zunächſt das edle Haus der Rue du Tabourg, deſſen ſchmale Façade im Erdgeſchoſs neben der rundbogigen Hausthür einen Kaufladen hat und in den beiden oberen Stockwerken je zwei Doppelfenſter, die durch Pilaſter zu einem Syſtem zuſammengeſchloſſen werden. An keinem der vielen Gebäude der Stadt iſt

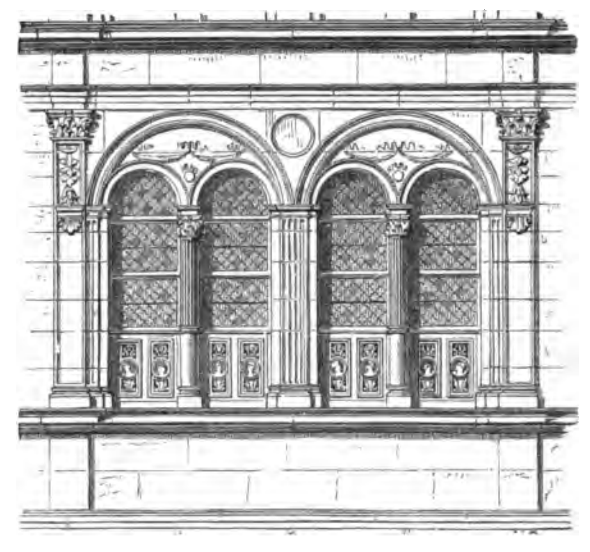


Fig. 77. Orleans. Rue du Tabourg.

eine Gliederung nachzuweiſen, die mit ſo ausgeſuchter Feinheit bis ins Kleinſte conſequent und doch in lebensvoller Anmuth durchgeführt wäre (Fig. 77). Jedes der beiden Rundbogenfenſter, die nach mittelalterlicher Weiſe durch ein Säulchen getheilt werden, wird durch einen Blendbogen, der die beiden Oeffnungen umfaſst, zu einem Ganzen verbunden. Die Bögen ruhen auf cannelirten Pilaſtern, deren Geſimſe nicht bloſs mit dem Kapitälgeſims der Säulchen correſpondiren, ſondern ſogar an den gröſsern Pilaſtern, welche beide Fenſter zu einem Syſtem abſchlieſsen, durchgeführt ſind. Ein Akanthusblatt giebt dem Geſimſe hier einen conſolenartigen Halt, und der obere Theil des Pilaſterſchaftes iſt mit feinen Arabeskenreliefs geſchmückt. Die Conſequenz des ausgezeichneten Künſtlers, dem wir dieſe Façade verdanken, geht ſogar ſo weit, auch dem Theilungsſäulchen der

Fenfter dort wo die Brüftung abfchliefst, einen Ring zu geben und den oberen Theil des Säulenfchaftes zu canneliren. Das Bogenfeld endlich zeigt im erften Gefchofs Feftons mit zierlichen Bändern und ein kleines Medaillon, im oberen Gefchofs ein gröfseres Medaillon mit figürlichem Relief.

Ebenfalls noch aus der eleganteften Zeit Franz' I, etwa um 1530, ftammt das fchöne Haus der Rue Pierre percée. Im Erdgefchofs hat es zwei grofse Ladenöffnungen, die aber bei ihrer bedeutenden Breite und dem fchlanken Verhältnifs der Pfeiler den gedrückten Korbbogen zeigen. Die Oekonomie des Raumes hat hier dahin geführt, dafs felbft die Hausthür in die eine der grofsen Bogenöffnungen mit hineingezogen wurde. Die

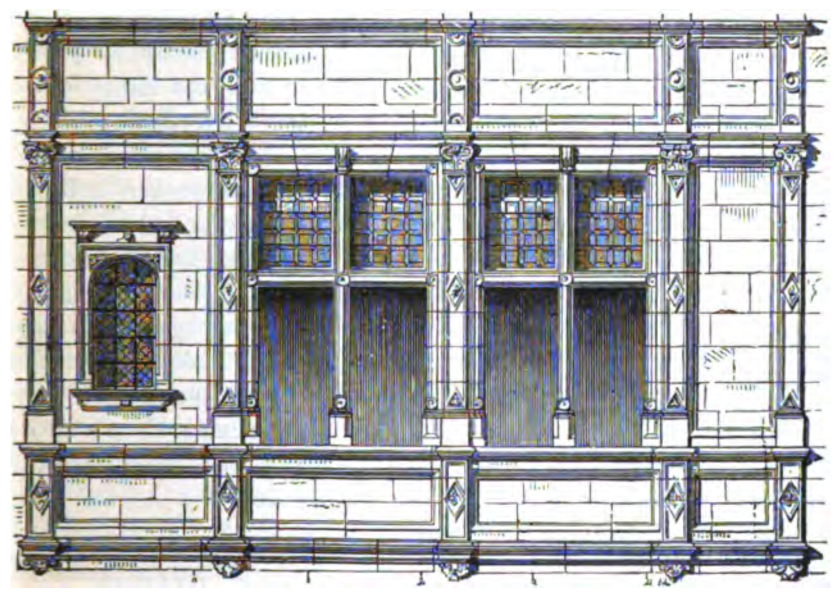


Fig. 78. Orleans. Rue pierre percée.

Lage des Hausflurs verräth fich aber in den oberen Gefchoffen durch die kleinen Fenfter, welche die oberen Gänge erhellen. Diefe Anordnung, welche dem ftreng fymmetrifchen Gefühl unferer Tage widerfpricht (Fig. 78), ift aus dem gefunden Baufinn jener Zeit hervorgegangen, der die innere Raumtheilung unbekümmert an der Façade zum Ausdruck bringt, nicht umgekehrt dem Prokuftesbett der Symmetrie die innere Eintheilung überliefert. Die Gliederung der Wandflächen befteht aus einem Syftem fchlanker, etwas magerer Rahmenpilafter, mit den bekannten Rautenfüllungen und reizend variirten korinthifchen Kapitälen. Die Fenfter, wie an allen diefen Bauten zu einer Gruppe zufammengefchloffen, find breit und hoch, mit geradem Sturz und Kreuzpfoften. Am Grundrifs des Haufes (Fig. 72) der

die ſchon beſprochene Anlage der meiſten Häuſer von Orleans zeigt, iſt nur hervorzuheben, daſs die Verbinduug der vorderen Räume mit dem Hinterhaus im oberen Stockwerk durch eine hölzerne Galerie mit Säulchen bewirkt iſt, die in der punktirten Linie des Grundriſſes von ſteinernen Knaggen geſtützt wird.

In ähnlicher, jedoch einfacherer Weiſe iſt das ſchmale, nur aus einem Syſtem beſtehende Haus der Rue de la vieille poterie ausgeführt, das ebenfalls die Hausthür in den einzigen groſsen Bogen des Erdgeſchoſſes einfaſst und ebenfalls rechtwinklige Fenſter mit Kreuzſtäben ſowie ſchlanke korinthiſche Rahmenpilaſter in zwei Geſchoſſen zeigt.

Eine andre Gattung von Privathäuſern tritt uns in dem ſtattlichen Eckhaus der Rue de la Clouterie Nr. 1 entgegen. Hier durchbricht kein Kaufladen das Erdgeſchoſs: recht im ausdrücklichen Gegenſatz zu jenen dem Verkehr weit geöffneten Handelshäuſern ſchlieſst ſich das Erdgeſchoſs vornehm ab und zeigt in ſeinen kleinen, theils einfachen, theils gekuppelten Rundbogenfenſtern, welche die breiten Mauermaſſen ſpärlich unterbrechen, daſs das Erdgeſchoſs hier nur untergeordneten Dienſtzwecken beſtimmt iſt, während die herrſchaftliche Wohnung in dem einzigen, aber durch ſeine hohen Verhältniſſe imponirenden oberen Stockwerk ſich befindet. Das Syſtem der Fenſter und der einfaſſenden Pilaſter iſt dem in Fig. 77 dargeſtellten des ſchönen Hauſes der Rue du Tabourg nachgebildet, nur etwas einfacher und ſtrenger, die Rahmenpilaſter ohne Füllungen, die Kapitäle claſſiziſtiſch in korinthiſcher Form, das Ganze mehr durch edle plaſtiſche Ausbildung der Glieder als (wie oben) durch ornamentale Grazie anziehend. An einem Dachfenſter zeigen ſich als Einfaſſung der gekuppelten Rundbogenfenſter Hermen als Träger ioniſcher Kapitäle.

§ 53.

Bauten in Backstein und Quadern zu Orleans.

Neben dem reinen Quaderbau hat ſich nun auch in einzelnen Beiſpielen zu Orleans[1]) diejenige Art von Bauwerken eingeführt, welche den Backſtein in mehr oder minder groſser Ausdehnung aufnimmt. Eine Zwiſchenſtellung bezeichnet zunächſt das Haus der Rue de l'Ormerie, welches die Ecke der Rue Roche aux Juifs bildet. Es gehört zu den gröſseren und vornehmeren dieſer Privathäuſer, theilt aber mit den meiſten die auſserordentlich ſchmale Geſtalt des Grundplanes, die neben dem ſehr engen Flur nur einem Zimmer Raum gibt. Das Erdgeſchoſs iſt von kleinen rundbogigen, hoch über der Straſse liegenden gekuppelten Fenſtern durchbrochen; im Hauptgeſchoſs ſind zwei ebenfalls gekuppelte, durch antiken Giebel bekrönte hohe Fenſter angeordnet, und im oberen Stockwerk zeigen

[1]) Aufnahmen in den Monuments hiſtor. und in Sauvageot, III.



die Fenster einen geraden Sturz und, gleich den unteren, Kreuzpfosten. Wie bei den meisten dieser Häuser wird das Kranzgesims durch das weit vorspringende Dach verdeckt. Korinthische Pilaster mit regelrecht gebildeten Kapitälen, die Schäfte zu drei Vierteln cannelirt, gliedern in beiden Stockwerken die Massen, und man hat, um einen stattlichen Eindruck zu erzielen, dafür gesorgt, neben den Fenstern, statt sie dicht zusammenzurücken, angemessene Mauerflächen stehen zu lassen. Die schlichte Klarheit dieser Façade ist eine weitere ins Einfache gehende Umbildung der oben besprochenen Façade des Eckhauses in der Rue de la Clouterie und deutet offenbar auf die Schlusszeit dieser Epoche. Noch eins ist bemerkenswerth: das früher nicht gekannte Streben nach Symmetrie, welches den kleinen für den Hausflur bestimmten Fenstern ein Pendant geschaffen hat, das aus der Anordnung des Grundrisses keine Erklärung findet.

Merkwürdig ist die langgestreckte Seitenfaçade in der Nebenstrasse, die in der malerischen Weise des Mittelalters aus einer Gruppe sehr verschiedener Theile von wechselnder Höhe und selbständiger Bedachung sich zusammensetzt. An das hohe Vorderhaus schliesst sich der Treppenthurm mit seinem Ziegelmauerwerk, seiner Quadereinfassung und spitzem Dach; an diesen ein niedriger den Hof abschliessender Verbindungsbau, der zum Hinterhause führt, welches wieder aus zwei selbständigen, und zwar einem einstöckigen und einem zweistöckigen Theile besteht. In den Hof führt ein breiter Thorweg, und auch das Hinterhaus hat seinen eigenen Eingang, beide rundbogig geschlossen. Die Fenster sind sämmtlich rundbogig, theils einfach, theils gekuppelt, meistens mit rechtwinkligen Rahmen umfasst. Im ersten Stock des Vorderhauses ist ein hübscher Erker auf kräftigen Consolen angebracht, mit korinthischen Pilastern dekorirt und mit einem Bogengiebel abgeschlossen. Er hat nur an den Seiten ein kleines Fenster, welches den Verkehr der Hauptstrasse sowie den der Nebenstrasse zu überschauen gestattet.

So weit ist fast Alles gediegener Quaderbau, namentlich an der Hauptfaçade. Dagegen hat man sich für den Hof die Anwendung des Backsteins vorbehalten. Wie überhaupt in den ansehnlicheren Häusern, bildet eine Säulenhalle mit einem Verbindungsbau an der einen Langseite die Vermittlung zwischen der Treppe des Vorderhauses und den Hintergebäuden. Die Säulen, mit ihren frei korinthisirenden Kapitälen, die Archivolten der Bögen, die Einfassung der rundbogigen Fenster und der Mauerecken, endlich die eleganten cannelirten korinthischen Pilaster des oberen Stockwerks sind aus Quadern gebildet, die Mauerflächen ganz in Backstein ausgeführt. Doch zeigt sich auch dabei das Streben nach künstlerischer Gliederung, da die Flächen mit rautenförmigen Mustern in dunkleren Ziegeln netzförmig überzogen sind.

Iſt hier der Backſteinbau den inneren Theilen vorbehalten, ſo tritt derſelbe bei einem anſehnlichen Hauſe der Rue du battoir vert endlich an der Hauptfaçade in ſein Recht. Es iſt ebenfalls ein Eckhaus, an die Rue de Semoi anſtoſsend, aber von bedeutend breiterem Grundriſs, der Vorderbau mit zwei geräumigen Zimmern neben dem an der einen Seite angelegten ſchmalen Hausflur, der auch hier direkt auf die Wendeltreppe führt. Das Vorderhaus enthält, von der dortigen Sitte abweichend, nur eine Zimmerreihe, wodurch der Hof, der übrigens ohne alle künſtleriſche Bedeutung iſt, an Ausdehnung beträchtlich gewonnen hat. Noch mehr Licht und Luft iſt für ihn geſchaffen worden dadurch, daſs man den Verbindungsflügel zwiſchen Vorder- und Hinterhaus nicht nach der Seite der Nebenſtraſse aufgeführt, ſondern an die Rückwand des anſtoſsenden Nebenhauſes gelehnt hat. Nach der Seitenſtraſse bildet eine Mauer mit Thorweg den Abſchluſs.

Für uns das Intereſſanteſte iſt an dem ganzen Baue die Hauptfaçade. Sie folgt bis zum Extrem dem mittelalterlichen Princip einer möglichſt ungebundenen Eintheilung, denn ohne Grund treibt ſie förmlich Luxus mit Unſymmetrie, indem ſie ohne durch die innere Eintheilung gezwungen zu ſein, einfache und gekuppelte Rundbogenfenſter mit einander wechſeln läſst. Ueber einem hohen ariſtokratiſch geſchloſſenen Erdgeſchoſs mit kleinen Rundbogenfenſtern, die einen zierlichen rechtwinkligen Rahmen mit Zahnſchnittfries haben, erheben ſich zwei obere Stockwerke, deren hohe Fenſter vorzüglich elegant durchgebildet ſind. Es iſt in beiden Stockwerken dieſelbe Form: einfaches oder gekuppeltes Rundbogenfenſter mit ſteinernem Querſtab, umfaſst von reichem Rahmen mit Zahnſchnittgeſims, gekrönt durch einen mit Masken geſchmückten ſchmalen Fries. Die Profile der Fenſterſtäbe haben noch mittelalterlichen Schnitt, die kleinen Bogenzwickel ſind mit elegantem Laubwerk gefüllt, das Ganze macht eine energiſche und dabei feine Wirkung. Alle dieſe Formen ſind aber in Hauſtein durchgeführt, ebenſo die Mauerecken mit Quadern eingefaſst, die ganze Façade aber in Ziegelwerk mit dunklem Rautenmuſter wie ein einziger groſser Teppich behandelt. Dieſer mehr maleriſchen Wirkung zu Liebe iſt denn auch auf jede plaſtiſche Gliederung der groſsen Flächen verzichtet, wodurch freilich der architektoniſche Werth des Ganzen hinter den ſchönen Quaderfaçaden, an denen die Stadt ſo reich iſt, zurückſtehen muſs.

§ 54.

Andere Privatbauten im mittleren Frankreich.

Wenn auch in den übrigen Städten dieſer geſegneten Provinz nicht entfernt der architektoniſche Reichthum von Orleans anzutreffen iſt, ſo haben wir doch hier eine kleine Nachleſe zu halten. Wir beginnen mit Blois, wo trotz vieler Zerſtörungen neuerer und neueſter Zeiten eine Anzahl

von Wohnhäufern nicht blofs aus den Tagen Franz' I, fondern felbft noch aus der Zeit Ludwigs XII vorhanden find.[1]) An diefen Privatgebäuden, fo fchwer die Hand der Zeit und die fchlimmere der Menfchen fie gefchädigt hat, läfst fich der Unterfchied einer Stadt wie Blois von einer Stadt wie Orleans deutlich erkennen. Während dort Alles auf den regen Verkehr eines Handelsemporiums hinweift, die fchmale, knappe Geftalt der Grundriffe, die fparfame Benützung des Raumes, die häufige Anlage von Verkaufsläden, hat man es in Blois mit den ftattlichen, meift breit um einen Hof gelagerten Häufern vornehmer Herren, die zum Hofe gehörten, zu thun. So ftammt noch aus der Zeit Ludwigs XII das Hôtel Hurault, auch »le Petit-Louvre« genannt, erbaut vom Kanzler Hurault de Cheverny. Man tritt durch einen langen, im gedrückten Bogen gewölbten Thorweg ein, deffen prächtige Bildwerke ftarke Befchädigungen zeigen. In einer Ecke des Hofes fieht man ein ausgekragtes Thürmchen, und am Thürfturz der Treppe, wo ehemals das Stachelfchwein dargeftellt war, lieft man als Erklärung diefes Emblems Ludwigs XII das Diftichon:

»Spicula funt humili pax haec, fed bella fuperbo
Et vita ex noftro vulnere nexque venit«.

Der Brunnen bewahrt fein hübfches, mit Blei gefchmücktes Kuppeldach, das von der Figur eines lanzentragenden Kriegers gekrönt wird. Im Innern zeigt ein kleines Kabinet noch feine ganze reich gefchnitzte Holztäfelung.

Aus derfelben Zeit ftammt das an der Ecke der Rue neuve und der Grande Rue gelegene Hôtel de la Chancellerie.[2]) Seine Façade ift mit fehr verftümmelten Sculpturen elegant gefchmückt, und am Portal fah man noch vor Kurzem den Hermelin der Anna von Bretagne, zum Beweis, dafs ein Herr vom Hofe der Gemahlin Ludwigs XII fich dies Haus errichtet hatte. Den Eingang bildet auch hier ein gewölbter Thorweg.

Trotz moderner Umgeftaltungen und Verwüftungen tragen auch das Hôtel d'Aumale an der Ecke der Rue de la Fontaine-des-Élus und der Rue Vauvert, fowie das Hôtel d'Amboife an der Place du château, welches von dem berühmten Minifter Ludwigs XII, Georg von Amboife, den Namen führt, noch Spuren des glänzenden Stiles jener Zeit. Dasfelbe gilt vom Hôtel Sardini in der Rue du Puits-Chatel, bemerkenswerth nicht blofs durch Sculpturen an feiner Façade, fondern durch eine kleine mit einem Freskobild der Zeit gefchmückte Kapelle. Dasfelbe ftellt den Gekreuzigten und am Fufse des Kreuzes vier Heilige dar.

[1]) Vgl. über diefelben die forgfältigen hiftorifchen Nachweifungen in L. de la Sauffaye, Blois et fes environs. Blois 1860. — [2]) Nicht zu verwechfeln mit dem grofsen Haus der Rue du Lion-Ferré, welches diefelbe Bezeichnung trägt.



Aus Franz' I Zeit ſtammt das Hôtel d'Alluye, von Florimond Robertet, Herrn von Alluye, Miniſter und Finanzſekretär unter Ludwig XII und Franz I, erbaut. Noch eine andere hiſtoriſche Erinnerung heftet ſich an dieſen Bau; im Jahr 1588 wurde er vom Herzog von Guiſe bewohnt, der von hier aus ſeinen Todesgang nach dem Schloſſe antrat. Das Gebäude war eines der ſtattlichſten und prächtigſten; es beſtand aus vier um einen Hof gruppirten Flügeln, von welchen zwei erſt in unſerem Jahrhundert abgebrochen wurden. Es iſt aus Backſtein und Quadern aufgeführt und im Hofe mit Arkaden verſehen, über welchen eine Galerie ſich hinzieht. Medaillons mit den Büſten von zwölf römiſchen Kaiſern in gebranntem Thon, ein zur Renaiſſancezeit beliebter Schmuck, dekoriren die Galerie. In der Ecke des Hofes iſt auch hier, wie bei den meiſten der damaligen Privathäuſer, eine elegante Wendeltreppe in einem vorſpringenden Thurme angebracht. Im Innern verdienen ein prachtvoller Kamin und die zierliche Kapelle Beachtung. Der Kamin, bei Rouyer und Darcel abgebildet,[1]) gehört nicht, wie dort angegeben, der Zeit Ludwigs XII, ſondern der Epoche Franz' I, und zwar dem Ausgang derſelben an, wie der ſtrengere claſſiziſtiſche Charakter der Formen, namentlich der cannelirten Pilaſter und der Volutenconſolen beweiſt. Er trägt die Inſchrift: »ΜΕΜΝΗΣΟ. ΤΗΣ. ΚΟΙΝΗΣ ΤΥΧΗΣ«.

Das beſterhaltene unter den Gebäuden dieſer Epoche zu Blois iſt das Hôtel Denys du Pont, welches noch jetzt den Namen ſeines Erbauers, eines gelehrten Rechtskundigen, trägt. In der Rue Chartraine gelegen, zeichnet es ſich durch die feine Pilaſterarchitektur ſeines Hofes und die elegante, durchbrochene, mit Salamandern und andern Bildwerken geſchmückte Wendeltreppe aus, welche, wie gewöhnlich, in einer Ecke des Hofes angeordnet iſt. Die inneren Façaden beſtehen aus drei mit korinthiſchen Pilaſtern auf Stylobaten gegliederten Geſchoſſen, über welchen das prächtige Rundbogengeſims, das wir am Schloſſe Franz' I kennen lernten, den Abſchluſs bildet. An dem prächtigen Treppenhauſe ſieht man die Wappen und Deviſen des Erbauers und ſeiner Gemahlin. Sein Spruch lautet: »VIRTVS SINE FORTVNA MANCA«, der ihrige: »CHAVFETTES D'ARDENT DESIR«, dazu eine flammende Räucherpfanne.

Ein Haus der zierlichſten Frührenaiſſance, um 1525 entſtanden, ſieht man zu Paray-le-Monial.[2]) Mit ſeinen kleinen Thürmen und den krabbengeſchmückten Dachgiebeln zahlt es dem Mittelalter noch Tribut, aber mit den eleganten Fenſtern ſammt den feinen Pilaſtern, welche dieſelben einfaſſen, huldigt es dem neuen Stil. Nach der ſo oft wiederkehren-

---

[1]) L'art architektural, Vol. I, pl. 1. — [2]) V. Petit, châteaux de la vallée de la Loire.

den Weife diefer Zeit find die Pilafter in vertikaler Richtung durch Zwerglifenen fortgefetzt, alle diefe Glieder aber erhalten durch delikate Arabesken und zierliches Mufchelwerk das Gepräge lebensvoller Anmuth.

Den Stempel derfelben Frühzeit trägt ein reich behandeltes Haus in Rheims, in der Rue du Marc gelegen.[1]) Es befteht aus zwei rechtwinklig an einander ftofsenden Flügeln. Das Portal zeigt den Flachbogen, die Fenfter find im unteren und oberen Stockwerk gekuppelt, breit, rechtwinklig und durch Kreuzpfoften getheilt. Ueber den Fenftern des Erdgefchoffes fieht man Medaillons mit Bruftbildern, über denen des oberen Stockwerkes einen Relieffries mit Kampffcenen. Magere Pilafter, durch kürzere Zwifchenglieder verbunden, theils mit römifchen, theils mit korinthifchen Kapitälen, geben der Fläche jene fpielende, dekorative Gliederung, die fo oft an Tifchlerarbeiten erinnert. Anziehend dagegen ift auch hier wieder die phantafievoll und fein behandelte Ornamentik, welche in Fülle über die Pilafterflächen ausgegoffen ift: menfchliche Figürchen, Vögel, Lilien, Vafen, fammt anderen Emblemen verfchlingen fich mit reizenden Laubranken. Im Innern ein Pavillon mit einer Holzdecke, welche durch elegante gefchnitzte Ornamente, vegetabilifche und figürliche, fich auszeichnet.

Zu Le Mans, dicht neben der Weftfaçade der gewaltigen Kathedrale, erhebt fich ein kleines Privathaus, das ebenfalls diefer Zeit angehört und durch einen hübfchen polygonen Erker und elegant ausgebildete Dachgiebel fich bemerklich macht.

Zu Angers ift das Hôtel d'Anjou oder De Figuier[2]) ebenfalls ein eleganter Bau der Frührenaiffance, beachtenswerth wegen der hoch hinaufgezogenen, wie immer durch Zwifchenlifenen verbundenen Pilafter, die in ihren Füllungen graziöfe Arabesken zeigen.

Ein elegantes Haus aus der letzten Zeit Franz' I hat fich in der Rue des Forges zu Dijon erhalten.[3]) Urfprünglich ein anfehnliches Hôtel ift es durch die Revolution und andere Zerftörungen nur noch der Reft eines ehemals durch Adel und Reichthum feiner Ausftattung bedeutenden Baues und befindet fich in einem traurigen Zuftand von Verwahrlofung. Von fchlechten neueren Gebäuden eingefchloffen, erhebt fich feine Façade in zwei Stockwerken über einem Erdgefchofs, von vortretenden Säulen auf's Glücklichfte gegliedert (Fig. 79). Die Antike ift hier bereits mit vollem Verftändnifs gehandhabt, und den Säulenordnungen fehlen weder die durchgebildeten Stylobate, noch die mit Verftändnifs gegliederten Gebälke und Gefimfe. Im Erdgefchofs find es fchlanke, cannelirte, römifche Säulen, im

---

[1]) Taylor et Nodier, Voyages, Champagne I. — [2]) V. Petit, châteaux de la vallée de la Loire. — [3]) Aufn. bei Sauvageot, Tom. II.

erſten Stockwerk korinthiſche mit glatt gelaſſenem unteren Theil des Schaftes, im zweiten leichtere korinthiſche, ebenfalls gröſstentheils cannelirt, aber am untern Ende mit freiem Ornament geſchmückt. Trotz dieſer ſtrengeren Claſſizität hat ſich aber die dekorative Luſt der Frührenaiſſance ihr Recht nicht nehmen laſſen und dasſelbe ſowohl in den Arabesken der Fenſterlaibungen als in dem plaſtiſchen Schmuck der oberen Säulenſockel und der Brüſtungen zur Geltung gebracht. Unter den Fenſtern des Hauptgeſchoſſes ſieht man in kräftigem Relief bewegte Reiterkämpfe, im oberen Geſchoſs halten Genien ein mit der Grafenkrone geſchmücktes, von einem Ordensband umſchloſſenes Wappen. Die Fenſter ſind groſs, rechtwinklig mit Kreuzpfoſten; vor den Mittelpfoſten der oberen iſt ein ſchlankes Säulchen geſtellt, in Uebereinſtimmung mit dem zierlicheren Charakter, der dieſem Stockwerk überhaupt verliehen iſt. An der einen Ecke dieſer anmuthigen Façade liegt in einem runden Thurme eine Wendelſtiege, die ſich gegen den Hof mit Flachbögen öffnet. An ihrem Geländer iſt eine Baluſtrade in kräftigem Relief angedeutet. Das Haus muſs um 1547 vollendet worden ſein, denn dieſe Jahreszahl lieſt man an einem der oberen Fenſter.

Das alterthümliche Troyes, an kirchlichen Denkmälern der Gothik und der Renaiſſance ſo reich, beſitzt in der Nähe von St. Madelaine an der Ecke der Rue des quinze vingt und der Rue du Palais de Juſtice ein intereſſantes Privathaus von reicherer Anlage, mit reizend entwickeltem, in den feinſten Renaiſſanceformen durchgeführten polygonen Erker an der Ecke und mit prächtig ſtyliſirten Eiſengittern an den Fenſtern des Erdgeſchoſſes. Die Façade des Hofes, in den man unmittelbar von der Straſse gelangt, gehört zu den eleganteſten der Zeit. Vortrefflich dekorirte Pilaſter mit reizenden Kapitälen von groſser Mannigfaltigkeit, auſserdem Reliefs von delikateſter Arbeit, namentlich wappenhaltende Genien geben dem feinen Baue beſonderen Reiz. Als Datum der Erbauung lieſt man die Jahreszahl 1531.

In Beſançon iſt das Palais Granvella ein groſser von dem berühmten Cardinal als Privatwohnung für ſich erbauter Palaſt, von ſchwerfälligen Verhältniſſen, wie die burgundiſche Architektur ſie liebt. Die Ausführung in ſorgfältigem Quaderbau iſt gediegen, die Wirkung im Ganzen aber düſter und laſtend. Dasſelbe gilt von dem groſsen, faſt quadratiſchen Hof, deſſen gedrückte Arkaden von doriſchen Halbſäulen eingefaſst werden und durchgehends im Innern Balkendecken zeigen. Dem immerhin ſtattlichen Bau fehlt jede Anmuth der Renaiſſance.

Von den zahlreichen faſt überall noch vorhandenen Privathäuſern dieſer Epoche wollen wir nur noch die von Tours, Joinville (Haute Marne) und Luxeuil (Haute Saône) erwähnen.

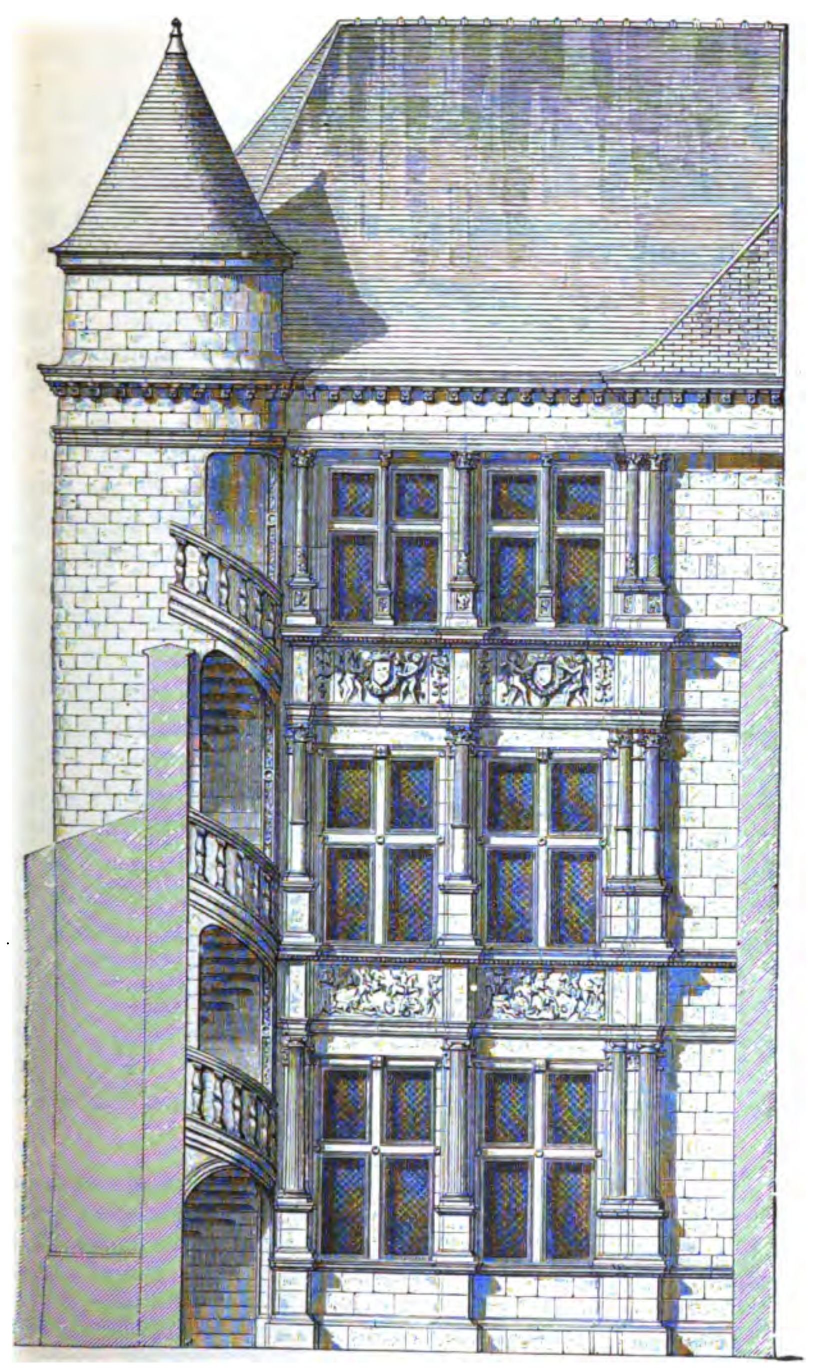


Fig. 79. Wohnhaus in Dijon. (Sauvageot.)

§ 55.

Das Haus Franz' I zu Paris.

Unter die edelsten Leistungen des Privatbaues dieser Epoche gehört die allbekannte »Maison de François I«, welche aus dem Dorfe Moret bei Fontainebleau nach Paris in die Champs Elysées verpflanzt worden ist.[1]) Die Façade dieses kleinen Baues, ja die Anlage des Ganzen ist allerdings bei dieser Uebertragung den modernen Wohnbedürfnissen angepaſst und in sehr wesentlichen Punkten umgestaltet worden. Dahin gehört die symmetrische Hinzufügung des rechts an die Mittelarkade stofsenden Theiles sowie die schwere den Bau krönende Attika; ebenso die Ausfüllung der Laubkränze des Frieses mit Brustbildern der Margaretha von Navarra, der Diana von Poitiers, Franz' I, u. s. w.[2])

Den drei grofsen Bogenfenstern des Erdgeschosses entsprechen im oberen Stockwerk je drei durch Kreuzpfosten getheilte Fenster mit geradem Sturz. Jedes dieser Systeme wird unten und oben durch prachtvolle korinthische Pilaster eingerahmt, deren Fläche im oberen Geschofs Arabesken von delikatester Erfindung und Ausführung zeigt, während sich vor die unteren Pilaster üppige candelaberartige Säulchen legen. Auch die Ecken der Façade (die zur Rechten ein moderner Zusatz) zeigen Pilaster mit herrlichen Arabesken, und ebenso sind die vertikalen Fortsetzungen sämmtlicher Pilaster zwischen beiden Geschossen ausgestattet. Ihren höchsten Triumph feiert aber die Dekoration an dem überschwänglich prachtvollen Friese, welcher beide Stockwerke verbindet. Er zeigt in kraftvollem Relief in der Mitte (moderne) Brustbilder, von Kränzen umwunden, Wappen, die von Genien gehalten werden, in den Seitenfeldern heitere Kinderscenen mit bacchischer Bedeutung: thyrsusschwingende und traubenlesende Genien. Der einzige Nachklang mittelalterlicher Kunstweise giebt sich in den bunten Krönungen der kleinen Seitenfenster zu erkennen.

Die Kehrseite dieses prächtigen kleinen Gebäudes hat in der Mitte eine Vortreppe mit zwei Aufgängen, welche zu einer mit reichem Arabeskenschmuck versehenen Rundbogenthür führt, die ehemals in einem Seitenflügel lag, wie Fig. 80 zeigt. Ueber derselben, von zwei Baldachinen mit

---

[1]) Ueber den ursprünglichen Zustand vgl. C. Daly, Revue generale d'architecture 1870. Dazu Palustre, I, 150 ff. mit Abb. — [2]) Dafs diese Brustbilder, wenigstens gröfstentheils, moderne Zusätze seien, habe ich schon in der ersten Auflage dieses Buches (S. 165) ausgesprochen. Herr Palustre, der mir S. 150 seines schönen Werkes vorwirft, ich habe die modernen Zusätze von den ursprünglichen Theilen nicht zu unterscheiden vermocht, und dessen wohlfeile Ausfälle auf den »célèbre critique allemand« von gewissen liebenswürdigen deutschen Tagesschriftstellern mit Wonne aufgenommen und verbreitet worden sind, hat es offenbar nicht für nöthig erachtet, meine Darstellung genau durchzusehen.

kleinen Kuppeln eingefafst, der Salamander, der an derfelben Façade im Giebelfeld eines fchönen Kreuzfenfters wiederkehrt, an welchem aufserdem zwei allerliebfte, auf Delphinen reitende Genien angebracht find. Die beiden andern Façaden find modernifirt, und auch an den Bildwerken der Hauptfront bemerkt man, wie gefagt, moderne Zufätze.

Die innere Eintheilung ift modern; nur die Treppe, die in der Mitte mit geradem Lauf auffteigt, gehört der urfprünglichen Anlage.

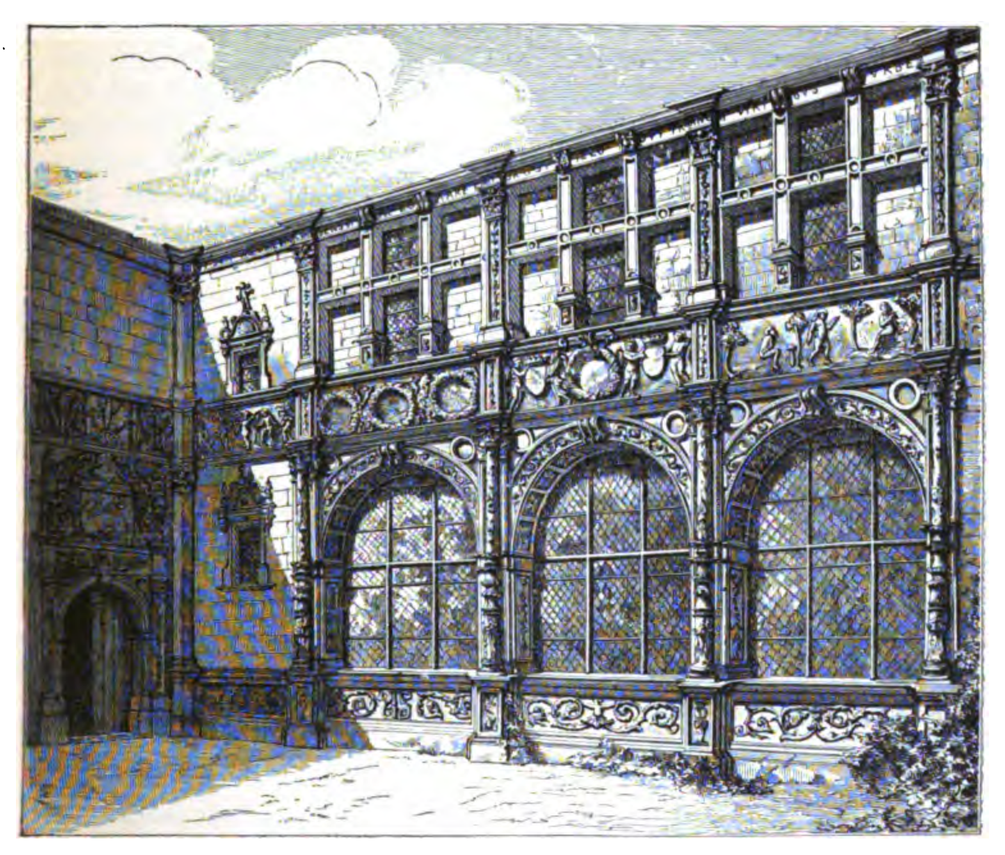


Fig. 80. Sogenanntes Haus Franz' I. (Paluftre-Sadoux.)

§ 56.

Privatgebäude im Languedoc.

Im Süden, wo die prachtvollen Ueberrefte der Römerzeit niemals ganz ohne Einflufs auf die fpätere Entwicklung der Baukunft geblieben find, nimmt befonders die Provinz Languedoc an der Bewegung der Renaiffance lebendigen Antheil. In mehreren Schlöffern der Zeit (§ 43) trat uns eine

gewiffe überftrömende Ueppigkeit der Formbildung als Merkmal der Bauten diefer Provinz entgegen. Auch in den Städten beginnt nun die Architektur wetteifernd der allgemeinen Bewegung zu folgen.

In Cahors fieht man ein Renaiffancehaus[1]) aus der früheren Zeit Franz' I, an welchem mittelalterliche Reminifcenzen fich mit der vollen ornamentalen Pracht des neuen Stiles verbinden. Das Portal, niedrig, gothifch profilirt, mit horizontalem an den Ecken abgerundetem Sturz, ift von korinthifchen Pilaftern eingefafst. Darüber fteigt im erften Gefchofs ein gekuppeltes Fenfter, ähnlich profilirt und umrahmt, durch kräftigen Querpfoften getheilt, empor. Diefs Ganze ift der fonft einfachen Façade als Prunkftück erften Ranges zugetheilt. Sämmtliche Glieder, die Pilafter und Fenfterftäbe, die Gefimfe und Friefe, find mit den eleganteften Arabesken überfluthet. Aehnliche Dekoration füllt auch, das reich behandelte Wappen umgebend, die Fläche zwifchen Thür und Fenfter, fo dafs nicht der kleinfte Raum unverziert geblieben ift.

Derfelben Frühzeit gehört der Hof des Jefuitencollegiums in der Rue des Balances zu Touloufe.[2]) Ein hohes Erdgefchofs ift mit eleganten Candelaberfäulchen dekorirt. In den Zwickeln der Arkadenbögen fieht man die in diefer Zeit fo beliebten Medaillons mit Bruftbildern. Das Gewölbe des Thorweges zeigt prächtige Caffetten in Rautenform. Ein grofser Flachbogen, ebenfalls caffettirt, öffnet fich darüber als Nifche. Das obere Gefchofs ift beträchtlich niedriger gehalten, als Attika gleichfam, mit vortretenden korinthifchen, zur Hälfte cannelirten Säulen dekorirt. Die Sockel, auf welchen fich diefelben erheben, find durch eine Baluftrade verbunden. Der Fries zeigt kleine Rundfenfter und reiches Zahnfchnittgefims, das über den Säulen fich ftark verkröpft. An der einen Hoffaçade enthält das Obergefchofs Fenfter mit Kreuzpfoften, die andere Seite zeigt eine glänzend heitere Loggia, deren gedrückte Rundbögen caffettirt und von prächtigen Pilaftern eingerahmt find.

Zu den ftattlicheren Bauten der Epoche gehört ebendort das Hôtel Meynier,[3]) deffen Fenfter theils die Frühzeit Franz' I mit elegant fculpirten Pilaftern und meift mit Kreuzpfoften, theils die Spätzeit des Jahrhunderts verrathen, mit baroken Hermen und Atlanten, mit Faunen, deren Bocksbeine fpiralförmig verfchlungen find. Auch der Hof mit feinem Treppenthurm gehört der Frühepoche an, wie die reichen Ornamentfriefe, die gefchmückten Pilafter und Bogenfüllungen, die Medaillons mit Bruftbildern und der glänzende auf Confolen ruhende Bogenfries beweifen. Von der innern Ausftattung ift ein prachtvoller Kamin zu nennen, mit feinen Arabesken-

[1]) Taylor et Nodier, Voyages. Languedoc. Abth. I, Bd. 2. — [2]) Ebend. Abth. I, Bd. 1. — [3]) Ebenda.



pilaftern, Genien, Laubgewinden, Bruftbildern und anderen Reliefs zu den reichften der Frührenaiffance gehörend.

In Albi fieht man in der Rue Timbal ein befcheidenes Backfteinhaus mit charaktervoller Ruftica an den Einfaffungen der Fenfter und Thüren, offenbar etwa der Mitte des 16. Jahrhunderts angehörend: die Kreuzftäbe der Fenfter mit derben Atlanten, Engelköpfen und anderem Figürlichen decorirt, wie es diefer Stil liebt. Ueberaus malerifch wirkt der kleine Hof, der freilich jetzt fehr vernachläfsigt ift. Links eine halbvermauerte Arcade von zwei fehr flach gefpannten Bögen auf einer toskanifchen Mittelfäule, darüber im obern Gefchofs eine noch gedrücktere Arcade, in der Ecke ein runder Treppenthurm mit einfacher Wendelftiege, am rechten Flügel zwifchen den ziemlich derb behandelten Fenftern in einer Nifche die fehr lebendig gearbeiteten Büften Franz' I und feiner Gemahlin. Das Ganze, trotz unbedeutender Verhältniffe, charaktervoll und originell. In derfelben Strafse fieht man noch ein kleines Fachwerkhaus aus derfelben Epoche, die Fenfter in ein Syftem von ionifchen Pilaftern gefafst, an welchem jene unmittelbare Uebertragung des Steinftils in den Holzbau ftattfindet, die wir überall in der Renaiffance wahrnehmen, und die ftets den Untergang der felbftändigen Holzarchitektur bezeichnet.

Hier möge noch aus der benachbarten Dauphiné, an der Grenze des Languedoc, ein köftliches, in aller Ueppigkeit der Frührenaiffance prangendes Haus angefügt werden, welches fich in Valence erhalten hat. Ein Prachtportal, mit geradem, an den Ecken abgerundetem Sturz, von einer verfchwenderifchen Fülle von Ornamenten umgeben, von decorirten Pilaftern eingefchloffen, an deren Sockeln fogar Medaillonköpfe (ähnlich wie an der Certofa zu Pavia), bildet das Hauptftück der Façade. Eine Mufchelnifche mit wappenhaltenden Engeln, daneben Genien, welche eine Guirlande ausbreiten, und darüber ein nicht minder luxuriös gefchmücktes Fenfter mit Kreuzftäben verbindet fich damit zu einem Ganzen von höchftem Reichthum.[1])

§ 57.
Das Stadthaus zu Orleans.

Hatte fich in den Privatbauten, zuerft wohl durch den Adel, dann aber auch durch den wetteifernden reichen Bürgerftand die Renaiffance mit zahlreichen Prachtwerken in den Städten eingeführt, fo follte fie nun auch in den für das Gemeinwefen errichteten Monumenten zur Anerkennung gelangen. Die Rathhäufer, bis ins 16. Jahrhundert hinein durch ihre gothifchen Formen ein Beweis des zähen Fefthaltens der Städte an den

[1]) Chapuy, Moyen âge monum. Vol. I, pl. 124.



Traditionen des Mittelalters (vergl. § 13), werden jetzt zu Zeugniffen, in welchen fich die veränderte Geiftesrichtung des Bürgerthums zu glänzendem Ausdruck zufammenfafst. Eines der früheften, vielleicht überhaupt das erfte unter diefen Gebäuden, errichtete die Stadt Orleans. So früh allerdings, wie Dr. Cattois [1]) dasfelbe entftehen läfst, um die Mitte nämlich des 15. Jahrhunderts, ift der Bau nimmermehr ausgeführt worden, und wenn der Meifter *Viart*, welchem man dasfelbe, fowie das Stadthaus zu Beaugency zufchreibt, wirklich um 1442 gelebt hat, fo kann von feiner Urheberfchaft nicht die Rede fein.

Der Bau ift, wie der Augenfchein lehrt (Fig. 81), in der Frühzeit der Regierung Franz' I, etwa um 1520 entftanden. Er befteht aus einem ziemlich regelmäfsigen Rechteck, deffen nach der engen Strafse fchauende Façade glänzend entwickelt ift.[2]) In beinahe fymmetrifcher Durchführung wird fie in vier Fenfterfyfteme eingetheilt, jedes von Pilaftern eingefchloffen, die vom Sockel auffteigend bis zum Dachgefims eine confequente Verticalgliederung bewirken. Zwifchen ihnen ift fo viel Fläche gelaffen, um neben den Fenftern des Hauptgefchoffes Baldachine mit Statuen anbringen zu können und zugleich den Durchbrechungen ein Gegengewicht durch gefchloffene Mauerflächen zu geben. Die Verhältniffe der Façade haben dadurch eine überaus glückliche Wirkung gewonnen. Zu den wunderlichen Spielereien diefer Frühepoche gehört es dagegen, dafs der Architekt den Pilaftern des Erdgefchoffes ihre Kapitäle ohne alle Motivirung etwa in der Mitte der Höhe, anftatt unmittelbar unter dem Gefimfe gegeben hat: ein unbegreifliches Verkennen der Formen und Verhältniffe. Anftatt wohlabgewogener Glieder hat er dadurch häfsliche Zwergpilafter und als Fortfetzung derfelben nüchterne Lifenen bekommen. Alles ift übrigens mit Reichthum und im Einzelnen mit Feinheit durchgeführt, wie denn die ganzen Flächen des Erdgefchoffes einfchliefslich der Lifenen mit einem teppichartigen Mufter von Lilien in zartem Relief bedeckt find. Ein befonderes Prachtftück bildet das Portal, das unter dem zweiten Fenfter von rechts angebracht ift. Im Rundbogen gefchloffen und mit Ornamenten und reichen Gliederungen gefchmückt, wird es von Pilaftern eingefafst, die auf Halbfäulen ruhen. Die Schäfte der letzteren find in der Weife des romanifchen Uebergangftiles mit gewundenen Canneluren und Ornamenten bedeckt. Ueber dem Portal zieht fich ein Fries mit Wappen und Ornamenten hin, diefs luxuriöfe kleine Prachtftück würdig abfchliefsend. Die Fenfter des Erdgefchoffes find einfach viereckig, mit fchlichtem Rahmen eingefafst, oben durch ein verkröpftes Gefimfe nach gothifcher Art gekrönt.

[1]) Verdier et Cattois, archit. civ. et dom. — [2]) Aufn. in den Monum. hiftor. und in Verdier et Cattois, archit. civ. et dom.



Von grofsartiger Wirkung gegenüber den gedrückten Verhältniffen des Erdgefchoffes, ift das hoch auffteigende obere Stockwerk mit feinen gewaltigen durch doppelte Kreuzftäbe getheilten Fenftern, den reichen Baldachinnifchen und dem überaus prachtvollen Kranzgefims (Fig. 81). Die Verhältniffe find hier von feltnem Adel, das Ganze von harmonifcher Wirkung. Das Rahmen- und Pfoftenwerk der Fenfter ift noch durchaus in gothifchem Sinne aus mageren Säulchen und tiefen Hohlkehlen zufammengefetzt. Auch

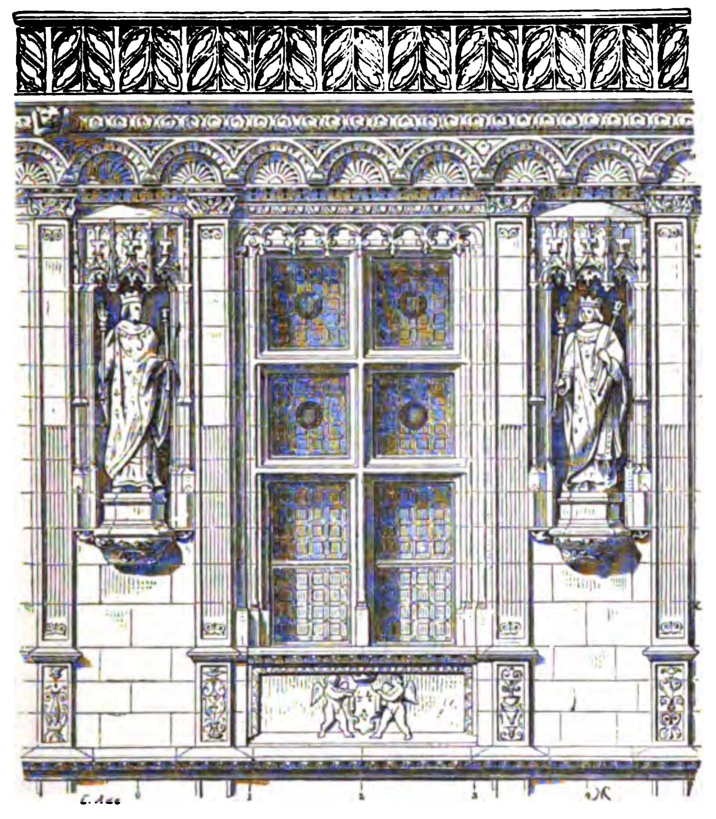


Fig. 81. Vom Stadthaus zu Orleans. (Mon. hift.)

das ift ein mittelalterlicher Gedanke: die Einfaffung durchbrochener Rundbögen, welche in graziöfem Spiel den oberen Abfchlufs bildet. Ebenfo find die Nifchen der Statuen mit ihren Baldachinen völlig in gothifchen Formen durchgeführt, doch hat der Architekt mit Verftändnifs ihnen einen flachen Abfchlufs gegeben, um fein Hauptgefims nicht zu durchfchneiden. Er hat damit die Herrfchaft der Horizontale, die Berechtigung des neuen Stiles befiegelt und durch die weife Unterordnung der zur Anwendung gebrachten mittelalterlichen Formen diefen ein Bürgerrecht in der neuen

Bauweiſe geſichert. Im Uebrigen ſpricht die Renaiſſance in den ſchlanken Pilaſtern, den wappenhaltenden Engeln an der Fenſterbrüſtung, den Profilen und Ornamenten der Geſimſe ſich vernehmlich aus. Nur in dem Kranzgeſims kommt noch einmal ein Compromiſs zwiſchen beiden Stilen in glücklicher Weiſe zur Geltung.

Die Hauptform desſelben, der Rundbogenfries, iſt, ähnlich wie die Säulen des Portals, der romaniſchen Bauweiſe entlehnt, und es verdient Beachtung, daſs die Frührenaiſſance öfters ſich der Formen dieſes ihr innerlich verwandten Stiles bedient hat. Aber ſie weiſs ihn in ihrem Sinn umzubilden, neu zu beleben, ja zu bereichern, und giebt uns darin einen bemerkenswerthen Fingerzeig, in welchem Geiſt eine ſchöpferiſche Architekturepoche auch die Formen der Vergangenheit wieder flüſſig zu machen verſteht. Die Muſcheln der Bogenfüllungen, die Ornamente der Glieder und der kleinen Zwickel bezeugen dieſs. Nur zwiſchen den Pilaſtern und dem Fries iſt keinerlei organiſche Verbindung gewonnen, wie denn überhaupt die lockere Compoſition davon Zeugniſs ablegt, daſs die Meiſter jener Zeit meiſt noch unſicher zwiſchen den beiden Bauſtilen umhertaſteten. Unmittelbar über dem Geſims liegt die Traufrinne mit ihren prächtigen Roſetten und ihren Waſſerſpeiern, dann folgt die durchbrochene Baluſtrade der Galerie, welche ſich vor den Fenſtern des Dachgeſchoſſes hinzieht: dieſe wieder mit ihren Fiſchblaſenmuſtern ein letzter Nachhall des Flamboyant. Die ganze Compoſition dieſer reichen Krönung bildet offenbar die Vorſtufe für jenes noch groſsartigere, noch entwickeltere Kranzgeſims, das wir in Blois an der inneren Façade kennen lernten. Auch die beiden kleinen pfefferbüchſenartigen Thürmchen auf den Ecken ſind eine mittelalterliche Conception, auch ſie jedoch mehr dem romaniſchen als dem gothiſchen Stil verwandt.

Die Dachfenſter endlich mit ihren Kreuzpfoſten werden von korinthiſirenden Pilaſtern eingefaſst, die horizontal durch ein Geſims verbunden ſind. Sehr unorganiſch ſteigen über dieſen krönende Spitzgiebel auf, die durch ihre Steile und die abſchlieſsende Kreuzblume der gothiſchen Auffaſſung angehören. Uebrigens iſt zu bemerken, daſs die Façade mancherlei Beſchädigungen erfahren hat, weniger wohl durch die Hugenotten, »die undankbaren Söhne unſerer chriſtlichen Civiliſation«, wie Dr. Cattois ſie ſchmeichelhaft bezeichnet, ſondern durch die Revolution, welche namentlich die fünf Statuen franzöſiſcher Könige aus ihren Niſchen herabwarf und zertrümmerte. Gegenwärtig iſt das Gebäude in würdiger Weiſe geſchützt und zum Muſeum der Stadt umgeſtaltet.

Der Grundriſs iſt einfach. Ein mit Kreuzgewölben gedeckter Flur, neben welchem auf beiden Seiten anſehnliche Räume mit groſsen Kreuzgewölben auf achteckigen Pfeilern liegen, führt zu einer Treppe, auf welcher man den höher gelegenen Hof erreicht. Hier erhebt ſich rechts der

gewaltige Beffroi, rechtwinklig, aber nicht quadratifch, mit einem runden Treppenthurme zu anfehnlicher Höhe auffteigend und mit fchlankem Spitzhelm in einer Höhe von ca. 180 Fufs gefchloffen. Das obere Gefchofs öffnet fich auf allen Seiten mit hohen gothifchen Fenftern als Glockenftube. Die Krönungen der Fenfter im gefchweiften Spitzbogen, fowie die Fialen und die Fifchblafengalerie am Anfang des Daches bezeugen deutlich die fpätgothifche Entftehung. Damit ftimmt die Nachricht wohl überein, dafs *Robin Galier* um 1442 den Thurm errichtet und 1453 das Werk vollendet habe.

Das obere Gefchofs des Vorderbaues befteht in feiner ganzen Ausdehnung aus einem Saal von 60 Fufs Länge bei 25 Fufs Breite. An feinen Schmalfeiten find zwei Kamine angebracht und zwei Thüren führen aus einer Vorhalle hinein. Letztere, in narthexartiger Form, ift fammt der Wendeltreppe in ganzer Länge vor dem Saal hingeführt.

§ 58.
Das Stadthaus zu Beaugency.

Der erfte Ort, welcher dem mächtigen Orleans in Aufführung eines Rathhaufes in der neuen Bauweife folgte, war die kleine Stadt Beaugency, zwifchen Blois und Orleans an der Loire gelegen.[1]) Der Stil desfelben ift dem des Stadthaufes von Orleans fo nahe verwandt, dafs man mit Wahrfcheinlichkeit auf denfelben Meifter fchliefsen darf. Als Erbauungszeit wird das Jahr 1526 angegeben. Jedenfalls wurde der kleine Bau erft nach dem Vorbilde, das Orleans gegeben hatte, errichtet, nicht wie Dr. Cattois annimmt, vor jenem. Abgefehen davon, dafs in der Regel die grofsen, mächtigen Gemeinwefen es find, die in der Architekturentwicklung die Entfcheidung geben und durch bedeutende Werke einer neuen Richtung zuerft Bahn brechen, find auch gewiffe Formen am Rathhaufe zu Beaugency offenbar erft die weitere Entfaltung, zum Theil felbft die höhere Vollendung des in Orleans Begonnenen. Ausdrücklich gilt dies von dem herrlichen Kranzgefims, das an Reichthum und Adel dem von Orleans überlegen ift und fich dem prachtvollen des Schloffes von Blois an die Seite ftellt. (Vgl. Fig. 82.)

Der kleine Bau befteht aus einem unregelmäfsigen Rechteck, das im Erdgefchofs eine nach der Strafse geöffnete Halle, im oberen Stockwerk den grofsen Rathsfaal enthält. Der Aufgang liegt an der Rückfeite in einem polygonen Treppenhaufe mit breiter Wendelftiege. Die Façade gehört zu den reichften und zierlichften der Zeit (Fig. 82). Die grofsen halbgefchloffenen Arkaden mit flachem Korbbogen, mit welchen das Erd-

[1]) Aufn. in den Mon. hiftor. und bei Verdier et Cattois, archit. civ. et domeft.

geſchoſs ſich gegen die Straſse öffnet, ſind offenbar aus der im benachbarten Orleans gebräuchlichen Kaufladenanordnung herübergenommen. Zierlich und elegant iſt das Portal mit den kleinen gekuppelten Fenſtern darüber.

In unbekümmerter Weiſe verfolgt das obere Geſchoſs ſein eigenes Geſetz der Anordnung und Eintheilung, ohne Rückſicht auf die Axentheilung des Erdgeſchoſſes. Deſshalb ſind ſeine Pilaſter auf Kragſteinen mit Voluten verkröpft. Unter den Wappen und Emblemen, welche die Fenſterbrüſtungen ausfüllen, bemerkt man den Salamander Franz' I. Sehr ſchön ſind die Verhältniſſe, Eintheilung und Dekoration der drei groſsen Fenſter mit ihren von köſtlichen Arabesken belebten Kreuzſtäben, nicht minder geſchmackvoll die Ornamente an den Kapitälen der Pilaſter und in den Füllungen ihrer Schäfte. Die höchſte Pracht aber entfaltet ſich in dem Kranzgeſims, das nur am Schloſs zu Blois ſeines Gleichen findet. Die Flächen des oberen Stockwerkes ſind endlich mit einem Lilienmuſter bedeckt, zum Beweis für die unerſättliche Dekorationsluſt dieſer Zeit.

§ 59.

Das Stadthaus zu Paris.

Die Stadt Paris beſaſs im Mittelalter für die Berathungen ihrer Vorſteher ein Haus am Grèveplatz, die ſogenannte Maiſon aux Piliers, welche 1357 um die Summe von 2880 Livres von einem Privatmann erworben wurde.[1]) Nach den Beſchreibungen von Zeitgenoſſen und nach einem Miniaturbild des 15. Jahrhunderts war es ein anſehnlicher Bau mit einer Bogenhalle im Erdgeſchoſs, zwei Höfen, einer Kapelle und einem groſsen Saal. Bei der ſtarken Zunahme der Bevölkerung in der Reſidenz, die damals ſchon eine Weltſtadt zu werden anfing, hatte ſich der Bau längſt unzureichend erwieſen, als die Schöffen am 13. Dezember 1529 den Beſchluſs faſsten, den König um Erlaubniſs zum Ankauf mehrerer benachbarter Häuſer und zum Neubau eines gröſseren Stadthauſes anzugehen. Gern ertheilte Franz I die erbetene Ermächtigung, und am 15. Juli 1533 wurde unter groſser Feierlichkeit der Grundſtein gelegt. Als Erfinder des Planes und oberſter Leiter der Ausführung wird *Domenico Boccador* aus Cortona genannt, der dafür einen Jahrgehalt von 250 Livres empfing. Unter ihm war als Maurermeiſter *Pierre Sambiches*[2]) mit 25 Sous Taglohn und für die Zimmerarbeit *Jehan Aſſelin* mit 75 Livres Jahrgehalt angeſtellt. Man ſieht ſchon aus dem Verhältniſs dieſer Zahlen, daſs der Italiener in hervorragender

---

[1]) Die hiſtoriſchen Notizen in dem ſchönen Werke von Victor Calliat, l'hôtel de ville de Paris. Avec une hiſtoire de ce monum. par le Roux de Lincy. Paris 1844. 2 Vols. Fol. — [2]) Ein Mitglied der Architektenfamilie Chambiges, die bis ins 17. Jahrhundert vorkommt.



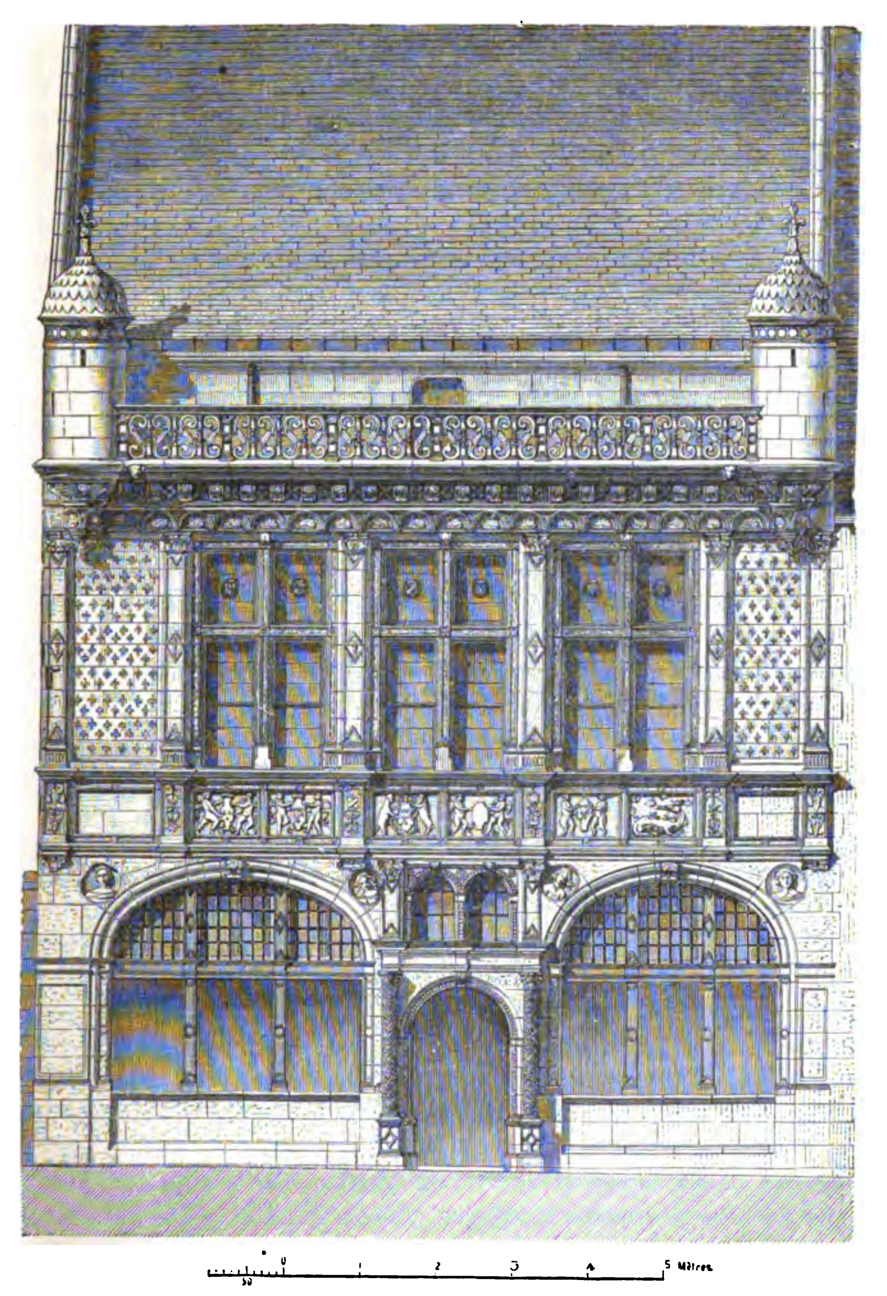


Fig. 82. Stadthaus zu Beaugency.

Stellung als erfindender und leitender Architekt jenen blofs ausführenden Meiftern gegenübertritt.

Der Bau wurde anfangs energifch gefördert, fo dafs bis 1541 die drei Flügel, welche vorn, rückwärts und an der rechten Seite gegen die Seine den Hof umfchliefsen, im Wefentlichen vollendet waren. Namentlich ftand der Hof an den drei bezeichneten Seiten damals gröfstentheils fertig da, fo wie er noch jetzt fich zeigt. Als aber am 2. Juli 1541 bei Annäherung der feindlichen Truppen die Stadt Paris für Befeftigungswerke die Summe von 34.000 Livres zahlen mufste, wurde die Hälfte der Arbeiter entlaffen und der Bau bis 1548 mit alfo verringerten Kräften langfamer fortgeführt. Eine Federzeichnung vom Jahre 1583[1]) zeigt nur das Erdgefchofs im Rohen angelegt, darüber ragen drei ungleiche Giebel auf; vollendet ift blofs der Pavillon rechts nach der Seine hin. Im Jahre 1589 droht plötzlich der letzte fehr verfallene Reft der Maifon aux Piliers, die Pförtnerwohnung, den Einfturz und mufs fchnell abgetragen werden. Man begreift leicht, dafs in der langen Zeit der religiöfen Wirren und der Bürgerkriege die Stadt weder Luft noch Mittel zur Förderung des Baues fand. Als mit Heinrich IV Friede und Vertrauen dem Reiche wiederkehrten, wurde der Bau feit 1600 mit neuem Eifer in Angriff genommen und 1607 die Façade »avec les pilaftres, moulures, enrichiffement, corniche, attique et fronton« in ihren Haupttheilen vollendet. Es blieb noch der Uhrthurm des Mittelbaues zu errichten, der die Form einer offenen Laterne erhalten follte. Die ausführenden Meifter wurden angewiefen, »fuivant le deffin en parchemin« — worunter wohl nur die Pläne Boccadors zu verftehen find — den Uhrthurm mit zwei Gefchoffen in Form einer Laterne zu erbauen, »qui doivent furmonter le cadran et au dernier desquels fera mis ung timbre ou cloche pour fervir d'horloge.« Die Baumeifter fprachen fich dahin aus, dafs das Dach »la forme, ftructure et façon du comble de la grande falle du Louvre« erhalten folle.[2]) Seit 1608 wurden nun die Vollendungsarbeiten mit Eifer in Angriff genommen, die proviforifchen Säulen des Erdgefchoffes durch cannelirte korinthifche erfetzt, das Gefims mit einer Baluftrade gekrönt, welche der Plan Boccador's nicht vorfchrieb, und über dem mittleren Portal im Bogenfeld auf fchwarzem Marmorgrunde das Reiterbild Heinrichs IV in Hochrelief ausgeführt. Es war das Werk des trefflichen Bildhauers *Pierre Biard*, der als »Architecte fculpteur du Roy« bezeichnet wird. Die Ausführung des Baues leitete zu diefer Zeit Meifter *Pierre Guillain*. Seit 1609 wird der Pavillon des linken Eckflügels, feinem Pendant genau entfprechend, errichtet, bis 1612 der Glockenthurm fammt Uhr und Glocke hinzugefügt und fchliefslich in auffallend langfamer Bauführung von 1618 bis 1628 der

[1]) Als Vignette bei Calliat, Tom. II, pl. 1 wiedergegeben. — [2]) Calliat II, p. 7.

linke Flügel des Hofes und damit der ganze Bau vollendet. Seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts, als die Räumlichkeiten immer unzureichender fich erwiefen, trug man fich mit Erweiterungsplänen, die indefs erft in neuerer Zeit von 1837 bis 1846 nach den Plänen Godde's und Lefueur's in ausgezeichneter Weife zur Verwirklichung kamen. Durch die Communards 1871 eingeäfchert, wurde der Bau feitdem durch Bally und De Perthes wieder hergeftellt.

Um ein Bild von der Anlage des alten Baues zu gewinnen, müffen wir die ausgedehnten Flügelbauten mit den beiden Seitenhöfen, das Treppenhaus mit feiner grandiofen Doppeltreppe und den grofsen Feftfaal im hinteren Flügel hinwegdenken. Wir erhalten dann die trapezförmige, nach der Tiefe fich erweiternde Grundform des alten Stadthaufes, welches fich mit vier Flügeln um einen ähnlich angelegten Hof gruppirte. Der Bau wurde an der Rückfeite durch eine kleine Quergaffe von der gothifchen Pfarrkirche St. Jean en Grève, an welche fich die grofse viereckige Kapelle St. Jean anfchlofs, getrennt. An der linken Seite ftiefs die Heiliggeift-Kapelle mit dem neben ihr fich ausdehnenden Hofpital an; an der rechten dagegen begrenzte ihn die Rue du Martroi, deren Eingang indefs gefchickt durch den grofsen Thorweg des dort errichteten Eckpavillons in den Bau hineingezogen war. Die Façade ift völlig fymmetrifch entwickelt: in der Mitte der Haupteingang, jederfeits von drei Theilungen mit Fenftern eingefafst; dann als Abfchlüffe die mächtigen Eckpavillons mit ihren Durchfahrten.

Auf einer polygonen Rampentreppe gelangt man zum Eingang in den Flur, der in der Axe des Baues mit einer Anzahl Stufen, ganz wie am Stadthaus zu Orleans, den 12 Fufs über dem Strafsenniveau liegenden trapezförmigen Hof gewinnt. Urfprünglich hypäthral, erft neuerdings mit einem Glasdach eingedeckt, wird derfelbe von Arkaden auf Pfeilern umzogen, hinter welchen die Bureaux in einfacher Flucht fich hinziehen. Mehrere zweckmäfsig angelegte Treppen, fämmtlich in geradem Lauf auffteigend und über dem erften Podeft ebenfo umwendend, bieten überall genügende Verbindungen. Die Haupttreppe, noch immer anfehnlich genug, liegt rechts am Eingang. Sie hat auf den Podeften gedrückte Rundbogengewölbe, die mit Kreuzrippen und Schlufsfteinen in gothifcher Weife ausgebildet find. Dagegen ift ihr fteigendes Tonnengewölbe in glänzender Weife mit Caffetten in mannichfaltiger Ornamentation gegliedert. Diefe Theile gehören in ihrer charaktervollen Architektur zu denen, welche das urfprüngliche Gepräge am treueften bewahrt haben. Dasfelbe gilt von den inneren Façaden des Hofes. Sie zeigen im Erdgefchofs ionifche, im oberen Stockwerk korinthifche Halbfäulen, fämmtlich uncannelirt, im Uebrigen mit ihren Stylobaten, Gebälken und Gefimfen aus dem vollen Verftändnifs der

antiken Formen geſchaffen. In den Bogenzwickeln der unteren Arkaden ſind Medaillons, offenbar für Bruſtbilder, eingelaſſen. Die Plafonds der Galerieen zeigen groſse Mannichfaltigkeit der Eintheilung und Dekoration, alles im Sinn der Antike. Die Frührenaiſſance mit ihren übermüthigen Formenſpielen und ihren mittelalterlichen Anklängen ſpuckt nur noch einmal, luſtig genug, in den üppig dekorirten Umrahmungen der Dachfenſter.

Treten wir ſchlieſslich noch einmal vor die Façade, um den künſtleriſchen Eindruck derſelben zu prüfen. Ueber einem niedrigen, als Sockel des Oberbaues behandelten Erdgeſchoſs erhebt ſich ein hohes Parterre, und über dieſem ein noch bedeutenderes Obergeſchoſs. Dann ſchlieſst der Mittelbau mit Geſims und Baluſtrade ab, während die Eckpavillons noch ein zweites mit korinthiſchen Pilaſtern dekorirtes Stockwerk zeigen, über welchem ſich die ſteilen Dächer erheben. Dieſen mächtig abſchlieſsenden Maſſen hält der ſchlanke Glockenthurm des Mittelbaues mit ſeiner prachtvoll dekorirten Uhr und den beiden achteckigen Laternen ein wirkſames Gegengewicht. Die Gliederung und Dekoration der Façade iſt von groſsem Reichthum. Im Erdgeſchoſs faſſen tiefe Bogenniſchen die Fenſter ein, welche rechtwinklig, durch Kreuzſtäbe getheilt und mit antikem Giebel geſchloſſen ſind. Kräftig vortretende korinthiſche Säulen, cannelirt, auf hohen Stylobaten, ſtark verkröpfte Geſimſe ſtützend, geben eine ungemein wirkſame Gliederung. Das obere Geſchoſs hat enorme Fenſter von 20 Fuſs Höhe im Lichten und deshalb mit doppelten Kreuzſtäben getheilt. Je einfacher aber ihre Umrahmung iſt, deſto reicher die Decoration der Zwiſchenwände. Ueber den Säulen des Erdgeſchoſſes ſteigen kurze Pilaſter auf, mit vorgelegten Voluten reich geſchmückt. Auf ihren üppigen ſtark ausladenden Kapitälen erheben ſich ſchlanke Tabernakel, mit Rundgiebeln bekrönt, eleganten Bogenniſchen als Einfaſſung dienend, welche Statuen enthalten. In dieſer originellen Decoration fordert die Plaſtik der Frührenaiſſance noch einmal ihr Recht. Dasſelbe gilt in verſtärktem Maaſse, ſelbſt noch mit gothiſirender Tendenz von den Baldachinen der Niſchen, die im Erdgeſchoſs der beiden Pavillons angebracht ſind. In dieſen Decorationen, ſowie in den hohen Dächern mit ihren Fenſtern und Kaminen hat der italieniſche Architekt dem franzöſiſchen Nationalgeiſt ſeine Conceſſionen gemacht.

§ 60.

Oeffentliche Brunnen.

Hand in Hand mit dem Streben nach reicherem Schmuck des öffentlichen Lebens geht die Errichtung von ſtattlichen Brunnen, die fortan im Sinne der Renaiſſance zu monumentalen Werken ausgeprägt werden.

Schon das Mittelalter hatte diefen Denkmälern eine befondere Vorliebe zugewandt; aber in der gothifchen Epoche hatte die kirchliche Architektur einen zu einfeitigen Einflufs auf ihre Form und Ausbildung gewonnen, und es konnte nicht als eine in tektonifchem Sinne angemeffene und wahrhaft künftlerifche Löfung betrachtet werden, wenn die Form eines gothifchen Thurmes im verkleinerten Nachbild eines Spitzpfeilers als Motiv zum Wafferfpenden zur Verwendung kam. Denn die metallenen Röhren, welche in folchem Fall das Waffer zu vertheilen haben, werden in ihrem rein

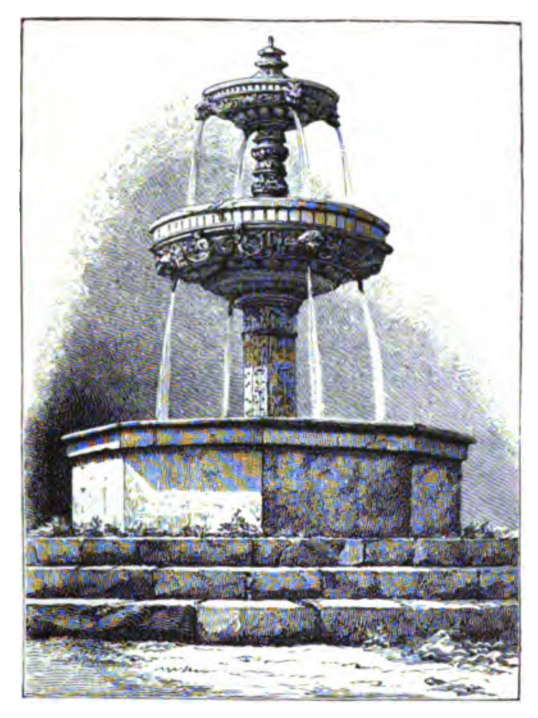


Fig. 83. Brunnen zu Mantes. (Sadoux.)

äufserlichen Anfatz an den Körper des Denkmals keineswegs zu künftlerifchen Trägern ihrer Funktion.

Die Renaiffance greift zur Form eines weiten Beckens zurück, aus deffen Mitte fich in der Regel ein reich gefchmückter kegelförmiger Pfeilerbau erhebt. Eines der zierlichften Denkmäler diefer Art, noch aus der Epoche Ludwigs XII, befitzt die Stadt Tours. Jacques de Beaune, Seigneur de Semblançay und Gouverneur der Touraine, liefs dasfelbe aus carrarifchem Marmor durch den berühmten Bildhauer *Michel Columb* entwerfen, deffen Neffen *Baftien* und *Martin François* es im Jahre 1510 aus-

führten. Das kleine Monument[1]) befteht aus einem achteckigen Becken, aus welchem fich ein 15 Fufs hoher pyramidaler Auffatz erhebt. Das Baffin hat auf den Ecken originelle ionifche Zwergpilafter mit cannelirten Schäften und in den zierlich umrahmten Feldern Ornamente von Ranken,

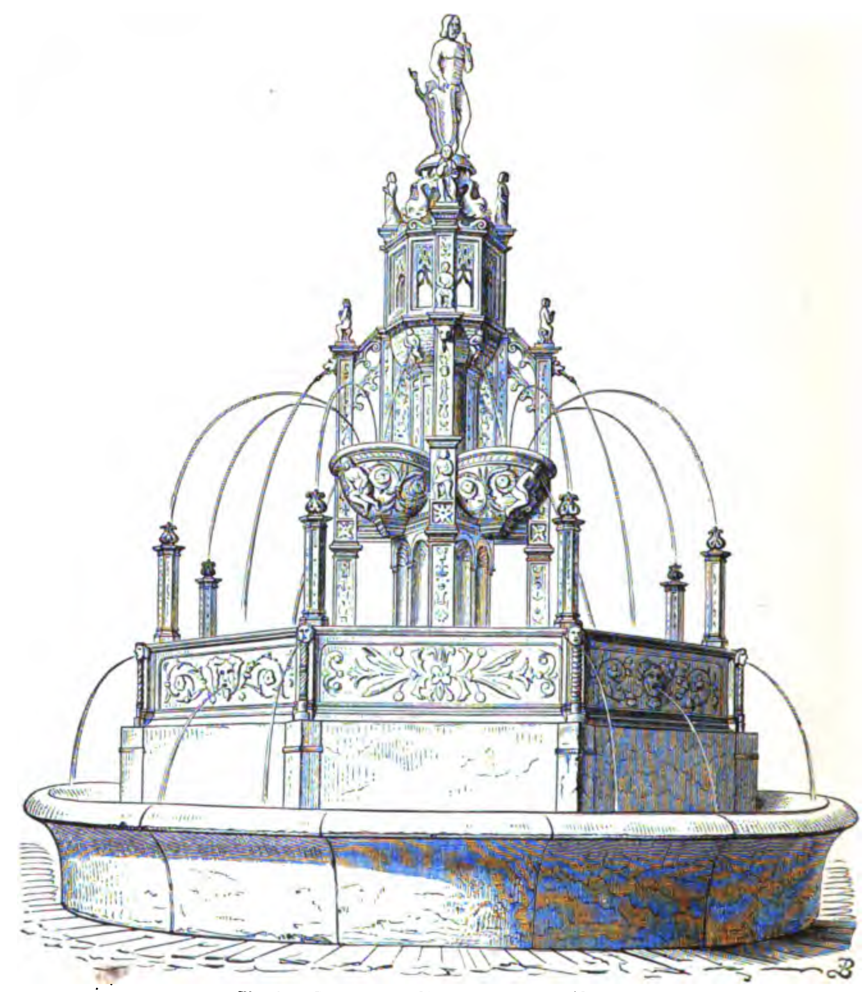


Fig. 84. Fointaine zu Clermont-Ferrand. (Chapuy.)

Kränzen und flatternden Bändern. Die Pyramide entwickelt fich in einer Anzahl horizontaler Abfchnitte, bei deren Gliederung und Profilirung die Kunft der Renaiffance den ganzen Reichthum ihrer Phantafie aufgeboten hat. Geflügelte Wafferfpeier, deren urfprünglicher Charakter nicht genau

[1]) Vgl. die Aufnahme bei Berty, ren. mon., Tom. II.

mehr zu erkennen ift, fpenden das belebende Element. Unter den zahlreichen Wappen und Emblemen, die an den Flächen fich finden, fieht man die Namenszüge Ludwigs XII und feiner Gemahlin Anna, von gefchmackvollen Ornamenten umgeben. Auffallend genug find am oberen Theile, wo fich aus eleganten Voluten die Spitze in Form einer gefchweiften Geländerfäule entwickelt, die Werkzeuge der Paffion angebracht. So fpielt der fchwache Anklang eines religiöfen Elements in dies rein weltliche Denkmal hinein.

Ein anderes anmuthiges Denkmal diefer Art ift der in Fig. 83 dargeftellte, von 1519 bis 1521 ausgeführte Brunnen zu Mantes. Auf einem achteckigen Becken erhebt fich ein polygoner Pfeiler, auf welchem die runde, mit einem zierlichen Relieffries gefchmückte Schale ruht. Ueber diefer fteigt ein ganz in Plaftik aufgelöfter Pfeiler empor, der eine kleinere, noch reicher dekorirte Schale trägt. An beiden Schalen find Masken angebracht, aus welchen fich die Wafferftrahlen in das Becken ergiefsen. Der Charakter des Ganzen ift der einer fpielenden zierlichen Frührenaiffance.

Ein Werk von bedeutenderem Umfang ift die Fontaine Delille zu Clermont-Ferrand, von der wir unter Fig. 84 eine Abbildung beifügen.[1]) Sie wurde im Jahr 1515 von Jacques d'Amboife bei der Kathedrale errichtet, neuerdings aber auf die Place Champeix übertragen, wobei das achteckige Becken ungefchickter Weife durch ein rundes erfetzt wurde. In ihrem fpielend dekorirten Aufbau und felbft zum Theil in den Einzelheiten der Ornamentik enthält fie noch gewiffe gothifche Nachklänge, die jedoch in zierlicher Weife fich mit den Details der Renaiffance, mit arabeskengefchmückten Pilaftern, fowie mit mancherlei figürlichem Beiwerk verbinden. Das Ganze macht einen originellen, phantaftifch heiteren Eindruck.

Von der Fontaine des Innocents zu Paris, dem edlen Werke Jean Goujons, ist in § 63 ausführlicher die Rede.

[1]) Vgl. Chapuy, Moyen âge pitt. III, pl. 88.





VI. KAPITEL.

DIE RENAISSANCE UNTER DEN LETZTEN VALOIS.

A. DIE HAUPTMEISTER UND IHRE WERKE.

§ 61.

VERÄNDERTE ZEITVERHÄLTNISSE.

ALS Franz I ſtarb, hinterließs er ſeinem Sohn und Nachfolger, wenn man Brantôme Glauben ſchenken darf, einen Staatsſchatz von drei bis vier Millionen, ohne die jährlichen Einkünfte zu rechnen. Heinrich II trat die Herrſchaft an, erfüllt von dem Wunſche, in die Fuſsſtapfen ſeines Vaters zu treten, an Pracht, Glanz und Ruhm ihn wo möglich zu übertreffen. Ein ſchöner Mann, wohlgewachſen und ſtattlich, dem die dunkle Geſichtsfarbe einen beſonders männlichen Ausdruck verlieh, abgehärtet und in allen Leibesübungen erfahren, ahmte er nicht ohne Erfolg das ritterliche Weſen ſeines Vaters nach. Dem Krieg und Soldatenweſen leidenſchaftlich ergeben, ſetzte er ſich Entbehrungen und Gefahren aus wie der gemeine Soldat; es war etwas von jenem Geiſte perſönlicher Tapferkeit, der ſeinen Vater auszeichnete. Ein trefflicher Reiter und leidenſchaftlicher Pferdeliebhaber, wurde er bewundert wegen ſeiner ritterlichen Haltung; nicht minder hing er wie Franz I an dem Vergnügen der Jagd, namentlich der Hirſchjagd, deren Anſtrengungen und Gefahren er ſich, jeder Witterung trotzend, ausſetzte. Ein Meiſter in den verſchiedenen Arten des Ballſpiels, nahm er auch darin für ſich den ſchwierigſten und gefährlichſten Poſten in Anſpruch, und zwar nicht aus Gewinnſucht, denn damals ſei die Partie nur

um zwei, drei bis fünf Hundert Thaler, nicht wie ſpäter um vier, ſechs Tauſend, ja um das Doppelte gegangen, und der König habe den Gewinn ſtets an ſeine Umgebung vertheilt.[1]) Ebenſo war er neben dem Herrn von Bonnivet der beſte Springer am Hofe, und über einen Waſſergraben von fünfundzwanzig Fuſs Breite zu ſetzen, war ihm ein Leichtes. Bei ſolchen Gelegenheiten liebte er es, ſeine Geſchicklichkeit und Kraft vor den Damen des Hofes leuchten zu laſſen, und die kluge Katharina von Medici wuſste dafür zu ſorgen, daſs es an einem glänzenden Flor ſchöner Damen nie fehlte.

Das Verhältniſs zu dieſer merkwürdigen Frau war ein eigenthümliches. Egoiſtiſch und kalt berechnend, muſste ſie ihre Herrſchſucht, die einzige Leidenſchaft ihres Lebens, zurückdrängen und die Allmacht der Diana von Poitiers, die Heinrich zur Herzogin von Valentinois erhob, ruhig ertragen. Die ränkevolle Florentinerin, in der feſten Ueberzeugung, daſs ihre Zeit kommen werde, begünſtigte ſogar den Verkehr mit dieſer Hauptmaitreſſe, wie ſie denn keinen Augenblick Bedenken trug, durch die ſchönen Damen ihrer Umgebung ihren Gemahl und alle einfluſsreichen Männer am Hofe in Liebesnetze zu verſtricken und nach Kräften zu verderben. Auch in dieſer Hinſicht waren die Sitten am Hofe Heinrichs II nicht bloſs die Fortſetzung derer ſeines Vaters, deſſen Hof Brantôme ſchon »aſſez gentiment corrompu« nennt, ſondern der Sohn wuſste ſein Vorbild noch zu übertreffen. Eine monumentale Beſtätigung dieſer Thatſachen wird man darin finden, daſs, während Franz I an ſeinen Bauten auſser dem eigenen Namen nur den ſeiner Gemahlin anbringen lieſs, Heinrich II ſich nicht ſcheute, Namenszug und Symbol ſeiner Concubine überall verſchwenderiſch auszutheilen. Aus dieſen Verhältniſſen ging die womöglich noch geſteigerte Neigung zu Feſten und Luſtbarkeiten aller Art, zu Turnieren, Maskeraden, Schauſtellungen, Balleten und Tänzen hervor, welche in der Lebensbeſchreibung dieſes Königs bei Brantôme ſich ſo auſserordentlich breit machen. Es ſei nur an die Feſtlichkeiten beim Einzug des Königs in Lyon erinnert, wo mit Gladiatorenſpielen und Galeerenkämpfen, Naumachieen nach antiker Weiſe, die damals in Frankreich faſt noch unerhörte Aufführung einer Tragödie abwechſelte und die Illumination der ganzen Stadt den Beſchluſs machte. Hand in Hand damit ging die noch geſteigerte Pracht der äuſseren Erſcheinung des geſammten Lebens. Wir wollen nur an die herrlichen Rüſtungen mit eingelegten Goldornamenten oder getriebenen Reliefs, an die glänzenden Teppiche, an die berühmten Fayencen, die man als »Faience Henry II« bezeichnet, erinnern.

Sieht man aber genauer zu, ſo gewahrt man bald, daſs der Sohn den Vater doch nur äuſserlich nachahmte, und dieſs gilt beſonders für das

---

[1]) Vgl. die Schilderung bei Brantôme, Capit. Français, Art. Henry II.

Gebiet idealer Strebungen. Wohl ſchützte und pflegte Heinrich, auch darin den Spuren ſeines Vaters folgend, Wiſſenſchaft und Kunſt. Einer Anzahl tüchtiger Gelehrter gab er Penſionen und Unterſtützungen, der Dichter Jodelle erhielt von ihm für ſeine Tragödie Cleopatra fünfhundert Thaler, den froſtigen Ronſard, der das Entzücken der Zeit war, nannte der König »ſeine Nahrung,« für ſeine Maitreſſe ließs er ein prachtvolles Schloſs erbauen, und die angefangenen Unternehmungen ſeines Vaters, namentlich den Louvre und das Schloſs von Fontainebleau, ſowie manche andere wurden mit nicht geringerem Glanze weiter geführt. Aber jenes perſönliche Verhältniſs zu Gelehrten, Dichtern und Künſtlern, welches bei Franz I in menſchlich liebenswürdiger Weiſe hervortritt und auf einer tieferen Schätzung alles geiſtigen Schaffens, vorzüglich der Kunſt, beruht, jenen warmen perſönlichen Antheil, der allen Schöpfungen Franz' I den Zauber einer individuellen Friſche und Anmuth verleiht, ſuchen wir vergebens bei Heinrich II. Ihm iſt es mehr um äuſseren Glanz zu thun, ſeine Kunſtförderung quillt nicht aus der Liebe zur Sache, ſondern aus Prunkſucht und Ruhmbegier. Gleichwohl ſind die während ſeiner Regierung (1547—1559) entſtandenen Schöpfungen, obwohl häufig bereits ein kühlerer Hauch, ein ſtärkeres Walten der Reflexion ſich zu erkennen giebt, diejenigen Denkmale der franzöſiſchen Renaiſſance, in welchen, was die Epoche Franz' I in verſchwenderiſchem Keimen und Blühen begonnen hatte, zur vollen Entfaltung gelangt, in welchen der nationale Baugeiſt, tiefer erfüllt und geſättigt von der Antike, ſeine edelſten Offenbarungen erlebt. —

Eine allmähliche Umwandlung, langſam aber ſicher vorſchreitend, vollzieht ſich während der Regierung der drei Söhne Heinrichs, die einander den Preis der Erbärmlichkeit ſtreitig machen. Die ſchlimme Saat, die ihr Vorgänger durch ſein ſchwankendes, haltungsloſes Weſen, durch das aufwuchernde Parteigetriebe und die ſchmachvollen Verfolgungen der Hugenotten, endlich durch ſeine ſinnloſe Verſchwendung ausgeſtreut hatte, ging nunmehr wuchernd auf. Schon Franz I hatte nur durch drückende Auflagen die Koſten, welche ſeine Kriege und ſein glänzender Hofhalt heiſchten, zu beſtreiten vermocht; aber ſeine geregelte Finanzwirthſchaft hatte ſchlimmere Folgen verhütet. Unter Heinrich II, deſſen ſinnloſes Gebahren durch beſtändige Kriege, üppigen Hofhalt und verſchwenderiſche Ausſtattung der Maitreſſen die Grundfeſten des nationalen Wohlſtands erſchütterte, ſtieg das jährliche Deficit auf drittehalb Millionen und die Staatsſchuld auf die für jene Zeit ungeheure Summe von ſechsunddreiſsig Millionen. Mit dieſer Schuldenlaſt hinterließs er ſeinen Söhnen die immer übermüthiger werdenden Faktionen der Groſsen, vor Allen die Herrſchſucht der Guiſen, die ungelöſte religiöſe Frage und den beginnenden Bürgerkrieg. Die drei elenden Söhne Heinrichs, Franz II, der in dem einen Jahre ſeiner Regierung (1559—1560)

die Schuldenlast auf dreiundvierzig Millionen brachte, Karl IX (1560 bis 1574), der ächte Sohn seiner Mutter, und der tückische Heinrich III (1574 bis 1583) häuften auf das unglückliche Land alle Gräuel und Schrecken des religiösen Bürgerkrieges. Alle drei, systematisch durch die verruchten Anschläge ihrer Mutter verderbt, durch Ausschweifungen vorsätzlich entnervt, waren willenlose Werkzeuge in der Hand dieses weiblichen Macchiavell. Ohne Gemüth und Gewissen, ohne Treu' und Glauben, verrätherisch zwischen den Parteien schwankend, ist sie die Incarnation der ruchlosen italienischen Politik jener Zeit. Kein Wunder, dass die Blätter der französischen Geschichte in dieser Epoche mit Blut besudelt sind, dass unter Franz II bei Entdeckung der Condé'schen Verschwörung gegen die Guisen zwölfhundert Edle hingerichtet werden, dass unter Karl IX über die arglosen Protestanten die Gräuel der Bartholomäusnacht ausbrechen, dass Heinrich III mit derselben feigen Verrätherei sich von den Guisen befreit.

Wenn in solchen Zeiten, wo die Sittlichkeit vergiftet, der nationale Wohlstand zerrüttet, die Gewissensfreiheit mit Füssen getreten, das Land durch Mord und Brand verwüstet ist, von glänzenden Werken der Kunst geredet werden soll, so vermag der Geschichtsschreiber nicht ohne Beklommenheit ans Werk zu gehen. Vollends wenn es sich dabei um Monumente handelt, in denen die Prachtliebe und Ruhmsucht der Grossen sich auf Kosten des ganzen Volkes verewigt hat, in denen man beim ersten Blick nur Offenbarungen der Eigenliebe und Eitelkeit wird anerkennen wollen. Und doch verhält es sich anders bei tieferem Nachdenken. Gerade in Zeiten, wo die menschliche Natur ihre Nachtseite herausgekehrt zu haben scheint, wo ein widriges Gemisch von Frivolität und Bigotterie, von brutaler Gewalt und tückischem Verrath die Luft verpestet, thut es doppelt Noth, auch die Lichtpunkte aufzusuchen, um die tröstliche Gewissheit aufrecht zu halten, dass das Edle nur zurückgedrängt, nicht ganz vernichtet ist. Selbst bei Katharina von Medici dürfen wir nicht vergessen, dass sie ausser der ränkevollen italienischen Politik doch auch die Kunstliebe ihres Hauses mit nach Frankreich brachte, und während der Scheinregierung ihrer Söhne als thätige Beschützerin der Künste, vor Allem der Architektur, einen wohlthuenden Einfluss übte. Besonders aber, wenn wir den Glaubensmuth der Protestanten, das feurige Auflehnen gegen staatlichen und kirchlichen Terrorismus, den Aufschwung des wissenschaftlichen Lebens, der trotz der Bürgerkriege doch auch in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ungehemmt seinen Fortgang nimmt, ins Auge fassen, wie hoch steht da jenes frische Jahrhundert der Geister über jenen späteren Epochen, wo die Bleidecke des Despotismus sich über ganz Europa immer weiter ausbreitet und selbst in Deutschland alle jene Länder, die damals freudig der religiösen Wiedergeburt anhingen, jetzt längst durch den Habsburger Jesuitismus und

blutige Dragonaden zum alleinſeligmachenden Glauben zurückgezwängt, im dumpfen Geiſtesdruck der Pfaffenherrſchaft begraben ſind.

So richten wir uns denn gern an dem kraftvollen Geiſtesleben jener Zeit auf; ſo erquickt uns in dieſer Epoche, gegenüber dem öden Unglauben, der, mit barockem Aberglauben gemiſcht, uns die Erſcheinung der Katharina von Medici und ihrer Sippſchaft ſo widerwärtig macht, jeder Geiſtesſtrahl, der aus den Werken eines einſamen Denkers, wie Michel de Montaigne, bricht, und ſo ſind auch die Kunſtſchöpfungen der Zeit als Zeugniſſe des geiſtigen Lebens und des Schönheitsſinnes uns hochwillkommen. Daſs in ihnen aber fortan ein andrer Ausdruck herrſcht, wird die nähere Betrachtung ergeben.

§ 62.

Umgestaltung der Architektur.

In der ſpäteren Zeit Franz' I hatte die franzöſiſche Baukunſt die letzten Spuren des Mittelalters abgeſtreift und ſich aus der ſpielenden Verwendung antiker Elemente zu einem klareren Verſtändniſs und einer ſyſtematiſchen Behandlung erhoben. Wie Heinrich II in allen Punkten ſeinem Vater nachzueifern ſuchte, ſo iſt auch die Architektur zunächſt die unmittelbare Fortſetzung der Richtung, in welche die vorige Epoche ausmündete. Schon der Umſtand, daſs eine Reihe bedeutender Bauten, wie der Louvre und das Schloſs von Fontainebleau, von Franz I begonnen, zu vollenden waren, brachte ein Anſchlieſsen an die bisher geübten Formen mit ſich. Die edle Anmuth der Schluſsepoche Franz' I ſetzt ſich daher unmittelbar eine Zeit lang fort. Inzwiſchen machten ſich jedoch daneben neue Verhältniſſe geltend, aus welchen ſich allmählich eine ſtarke Umgeſtaltung der Architektur ergab.

Das Entſcheidende iſt, daſs kurz vor der Mitte des Jahrhunderts eine Reihe einheimiſcher Architekten auftreten, die nicht mehr, wie die früheren, ſchlichte mittelalterliche Werkmeiſter ſind, ſondern ſich als freie Künſtler fühlen, an der humaniſtiſchen Bildung der Zeit vollen Antheil nehmen und ihre Studien in Rom an den Denkmälern antiker Kunſt vollenden. Hatten bis dahin nur die in's Land gerufenen italieniſchen Künſtler eine ſolche Stellung eingenommen, ſo wetteiferten die einheimiſchen Architekten fortan mit den Italienern, nicht ohne in einen beſtimmten Gegenſatz zu ihnen zu treten. Durch dieſe völlig veränderten äuſseren Bedingungen kam ein neues Element in die Architektur, das der eigentlich modernen Subjectivität. Die Perſönlichkeit der einzelnen Künſtler bringt in den verſchiedenen Werken ſich mit Bewuſstſein zum Ausdruck und die Geſchichte der Architektur wird nunmehr, wie ſie es in Italien ſchon lange war, zur Geſchichte der Architekten. Gleichwohl bleibt bei allem individuellen Gepräge den Werken

ein nationaler Grundzug gemeinfam, der fie von den italienifchen deutlich unterfcheidet. Diefs nationale Element läfst fich in den Grundriffen, im Aufbau wie in der Dekoration, erkennen. Was die Planform betrifft, fo gewinnt diefelbe jetzt die völlig durchgebildete Regelmäfsigkeit und Symmetrie, welche überall im Programm der modernen Baukunft liegt. Die vielen felbftändigen Ausbauten, die runden Eckthürme, die vorfpringenden polygonen Treppenhäufer, in welchen fich die vorige Epoche noch gefiel, fallen fort, und die Façaden zeichnen fich in klar überfichtlichem rechtwinkligem Zuge der Linie. Die Treppen werden in's Innere hineingenommen, mit gerade auffteigendem und dann rückwärts gewendetem Lauf, wie fchon die Römer fie in ihren Theatern, Amphitheatern, Thermen und ähnlichen Bauten zur Anwendung gebracht. Bisweilen finden fich auch wohl opulentere Treppenanlagen mit doppelten Läufen; doch find das noch Ausnahmen. Bei alledem bleibt als ächt franzöfifche Eigenthümlichkeit die Anordnung von Pavillons auf den Ecken, auch wohl in der Mitte der Façade, welche durch ihre Maafse, meift auch durch gröfsere Höhe einen wirkfamen Rhythmus der Linien ergeben. Diefs ift der letzte Anklang der mittelalterlichen Thürme, freilich in ganz moderne Form überfetzt.

Im Aufbau machen fich als nationale Elemente nach wie vor die grofsen rechtwinkligen Fenfter mit ihren Kreuzpfoften, vor allen aber die Dachgefchoffe und die fteilen Dächer mit den zahlreichen hohen Kaminen und den Lucarnen auf allen Theilen des Baues, befonders auf den Pavillons, geltend. Letztere namentlich find auch jetzt mit Vorliebe ausgebildet, und wenn in ihren Bekrönungen die gothifchen Traditionen den antiken Giebeln, geradlinigen, runden und felbft fchon gebrochenen weichen, fo wird in der ornamentalen Ausbildung bis auf die Verwendung von Hermen und Karyatiden nichts gefpart.

Diefs führt uns auf das gefammte Detail der künftlerifchen Gliederung und Dekoration, in welchem fich der individuelle Charakter der einzelnen Künftler am fchlagendften zu erkennen giebt. Man unterfcheidet bald bei Künftlern wie Pierre Lescot die vollere Anwendung der Plaftik, die reichere Fülle des Ornaments von der herberen und knapperen Ausdrucksweife, wie fie Philibert de l'Orme z. B. am Schlofs St. Maur anwendet. Im Ganzen macht fich zunächft doch ein Streben nach einfach ftrengen Ausdrucksmitteln, nach einem gewiffen ruhigen Ernft der Flächendekoration geltend, wie es die gleichzeitigen Italiener, ein Vignola und Palladio, zur Herrfchaft bringen. Man erkennt darin das genauere Studium der antiken Refte und des Vitruv, das Vorwalten einer theoretifchen Richtung, die zugleich in den literarifchen Arbeiten eines Bullant, du Cerceau, de l'Orme fich ausfpricht. In der Gliederung der Flächen gewinnt der dorifche Pilafter die Oberhand, und ein Syftem von Nifchen gefellt fich dazu, wie z. B. beim

Louvrehof und beim Schloſs von Ancy-le-Franc. Bald aber empfand man, daſs die zahlreichen Pilaſterordnungen den Façaden etwas Monotónes und Kleinliches gäben, was bei der im Ganzen geringeren Stockwerkshöhe der franzöſiſchen Bauten — einem natürlichen Ergebniſs der klimatiſchen Bedingungen — um ſo unverkennbarer hervortritt. Daher jene Verſuche, durch Einordnung zweier Stockwerke in eine mächtige Pilaſterſtellung den Façaden einen Ausdruck von Würde und Gröſse zu geben, von denen wir ſchon in § 36 an den jüngeren Bauten von Chantilly ein Beiſpiel gehabt haben. In dieſen Löſungen ſind die franzöſiſchen Architekten ganz originell, wie ſpäter auch die Betrachtung von Charleval (§ 76) beweiſen wird.

Im Ganzen entgehen nun freilich dieſe franzöſiſchen Werke ebenſo wenig wie die verwandten italieniſchen einer gewiſſen Kühle, ja ſelbſt Nüchternheit des Eindrucks, und bisweilen empfindet man den Hauch dieſer Kälte etwa wie den einer Ronſard'ſchen Ode, manchmal aber auch wie die edle verſtändige Klarheit eines Eſſais von Montaigne. Nicht ſelten ſcheint es ſogar, als wolle die Architektur in Sack und Aſche eines freudloſen ſchematiſchen Dorismus und einer »mürriſchen« Ruſtica Buſse thun für die fröhlichen Thorheiten ihrer harmlos ſpielenden Jugendjahre unter Franz I. Aber neben dieſer ſtrengeren Auffaſſung gewinnt bald eine andere Platz, die man den geraden Gegenſatz, das Durchbrechen eines übermüthigen phantaſtiſchen Sinnes nennen kann, der aber nicht mehr in der freien liebenswürdigen Naivetät der Frühepoche, ſondern in bedenklicher Wendung zum Barocken zur Erſcheinung kommt. So iſt das »weiſse Haus«, welches Karl von Bourbon dem Schloſs Gaillon hinzufügte (§ 16), durch ſeine doriſchen Ruſticaſäulen, durch die häſslichen Hermen mit Schmetterlingsflügeln und mit Voluten ſtatt der Arme, durch die grotesken Panisken mit kreuzweis verſchlungenen Bocksbeinen ein tolles Prachtſtück dieſer Miſsarchitektur. Maleriſch, ja theatraliſch bewegte Atlanten, hockende Panisken mit doppelten Schmetterlingsflügeln, Fenſter mit gebrochenen und aufgerollten Giebeln, Ueberhäufung mit wild in's Kraut geſchoſſenem Laubwerk ſieht man am Terraſſenbau des Schloſſes Vallery (§ 74). Dieſe Phantaſtik wirkt um ſo empfindlicher, als ſie mit einer bewuſsten und korrekten Gliederbildung Hand in Hand geht, das Walten der Reflexion überall durchſchimmern, die Abweſenheit der Naivetät alſo deutlich erkennen läſst. Solche Bauten ſchwanken oft in ihren einzelnen Theilen zwiſchen Nüchternheit und Ueberladung, wie die Zeit ſelbſt zwiſchen den Extremen fanatiſcher Bigotterie und ſchamloſer Ausſchweifung hin und her trieb. Verwunderlich aber iſt, gegenüber der Strenge, die damals noch in Italien herrſchte, das Losbrechen dieſes tollen Faſchings, in welchem wir wieder eine ächt nationale Eigenheit anzuerkennen haben. Denn es ſpiegelt ſich darin jener Hang zu forcirter Uebertreibung, welchem der Franzoſe, deſſen

Bewegungslinie ſich ſtets in Extremen hinzieht, auf allen Gebieten geiſtigen Lebens von je her ſich überlaſſen hat. Bauten, wie die oben geſchilderten zu Gaillon und Vallery kann man als Grimaſſen der Architektur bezeichnen, und ſolche Grimaſſen ſchneidet die franzöſiſche Kunſt auch ſonſt noch zur Genüge. Indeſs dürfen wir nicht vergeſſen, daſs durch keinen Geringeren als Michelangelo bereits ein bedenklicher Vorgang für die Entfeſſelung ſubjektiver Willkür gegeben war. Immer aber ſteht die ausgeartete Renaiſſance Italiens noch ernſt und ſtreng da gegenüber den Uebertreibungen franzöſiſcher Kunſt. Namentlich unterſcheidet ſich von dem pompöſen Pathos des ſpäteren italieniſchen Barockſtils dieſe Architektur durch das bezeichnende Streben nach einer falſchen Grazie, welches indeſs ſeines Zieles ſo weit verfehlt, daſs es eher in's Poſſenhafte, Burleske umſchlägt.

§ 63.

Pierre Lescot und Jean Goujon.

An die Spitze der groſsen Meiſter franzöſiſcher Renaiſſance ſetzen wir die liebenswürdige Geſtalt *Pierre Lescots*, in welchem die phantaſievolle Kunſt der Frühzeit ihren durch das Studium der Antike geläuterten, geradezu klaſſiſchen Ausdruck findet.[1]) Er wurde, wie es ſcheint, um 1510 zu Paris geboren als Sohn des Seigneur de Clagny, ſeines gleichnamigen Vaters, der in angeſehenen Hofämtern zu den Räthen Franz' I gehörte. Als Sohn eines edlen Hauſes in angenehmen Verhältniſſen aufgewachſen, fühlte der junge Pierre ſich früh ſchon zu den Wiſſenſchaften und Künſten hingezogen, wie uns ſein Freund Ronſard in einem längeren Gedicht[2]) erzählt:

»Toy, L'Escot, dont le nom jusques aux aſtres vole,
As pareil naturel: car, eſtant à l'escole,
On ne peut le deſtin de ton esprit forcer,
Que tousjours avec l'encre on ne te viſt tracer
Quelque belle peinture, et jà, fait géomètre,
Angles, lignes et poincts ſur une carte mettre.
Puis, arrivant ton âge, au terme de vingt ans,
Tes esprits courageux ne furent pas contans
Sans doctement conjoindre avecques la peinture
L'art de mathématique et de l'architecture,
Où tu es tellement avec honneur monté
Que le ſiècle ancien eſt par toy ſurmonté.«

Daſs er ſodann zeitig nach Rom gegangen und dort die antiken Denkmäler ſtudirt hat, kann keinem Zweifel unterliegen, wenn es auch nicht

[1]) Für die Lebensgeſchichte dieſes und der anderen franzöſiſchen Meiſter dieſer Epoche vgl. die ausgezeichnete Schrift von A. Berty, les grands architectes Français de la renaiſſance. Paris 1860. 8. — [2]) Oeuvres de Ronſard, ed. Blanchemain (Paris 1866) VI, p. 188.

durch schriftliches Zeugnifs beſtätigt wird. Seine Werke beweisen es zur Genüge, denn damals gab es in Frankreich kein anderes Mittel, sich eine gründliche Kenntnifs der antiken Architektur zu verschaffen. Nach seiner Rückkehr muſs er bald die Aufmerkſamkeit Franz' I auf sich gezogen haben, wie uns wieder Ronſard erzählt:

»Jadis le Roy François, des lettres amateur,
De ton divin esprit premier admirateur,
T'aima pardeſſus tout: ce ne fut, en ton âge,
Peu d'honneur d'eſtre aymé d'un ſi grand perſonnage« . . . .

Gewiſs iſt, daſs er seit 1546 den Neubau des Louvre leitete, dem er bis zu seinem Tode im Jahr 1578 ununterbrochen vorſtand. Wie sehr Heinrich II ihn ſchätzte, erfahren wir abermals durch Ronſard's Erzählung:

»Henry, qui après lui tint le ſceptre de France,
Ayant de ta valeur parfaite cognoiſſance,
Honora ton ſçavoir, ſi bien que ce grand roy,
Ne vouloit escouter un autre homme que toy« . . . .

Der König ernannte ihn zu ſeinem Rath und Almoſenier, auſserdem zum Abt von Clermont und endlich im Jahr 1554 zum Canonicus bei der Kirche Notre Dame zu Paris. Er muſs alſo die niederen Weihen empfangen haben, was bei ſeiner ſorgfältigen und ſelbſt gelehrten Erziehung um ſo weniger Anſtand fand. Bezeichnend für die Zeit iſt, daſs das Kapitel von Notre Dame ihn zurückwies wegen ſeines Bartes, den er nach der Hoſſitte trug. Erſt auf ſeine motivirte Vorſtellung dispenſirte ihn das Kapitel von der Verpflichtung der Canoniker, mindeſtens einmal alle drei Wochen ſich raſiren zu laſſen, und nahm ihn, mit Bart, in ſeine Reihen auf.

Lescot ſcheint nicht zu den vielbeſchäftigten Architekten der Zeit gehört zu haben. Seine Vermögenslage wies ihn nicht auf Erwerb hin und die Stellung bei Hofe mag ihn ganz ausgefüllt haben. Wir wiſſen nur, daſs er in St. Germain l'Auxerrois in den Jahren 1541 bis 44 den Lettner errichtet hat, deſſen Skulpturen Jean Goujon arbeitete. Sodann führte er 1550 die Fontaine des Innocents oder des Nymphes aus, bei welcher derſelbe Bildhauer ihn unterſtützte. Von dem Lettner, der 1745 niedergeriſſen wurde, ſind nur noch einige Reliefs im Louvre erhalten. Er beſtand aus drei Arkaden, deren mittlere den Haupteingang in den Chor bildete, während die ſeitlichen einen mit einer Baluſtrade eingeſchloſſenen Altar enthielten. Jede der Arkaden war mit zwei korinthiſchen Säulen bekleidet und in den Zwickeln ſah man Engel mit den Marterwerkzeugen. Ueber den Säulen erhoben ſich die vier Evangeliſten, und an der Mitte der Attika breitete ſich ein groſses Relief der Grablegung Chriſti aus.

Die Fontaine lehnte ſich an die Kirche des Innocents und öffnete ſich mit einem Bogen auf die Rue aux fers und mit zweien auf die von St.

Denis.[1]) Um 1783 bei der Zerſtörung der Kirche trug man die Fontaine ſorgfältig ab, die ſodann mit Hinzufügung eines vierten Bogens in ziemlich widerſinniger Weiſe als viereckiger Pavillon wieder aufgebaut worden iſt.

Am 3. Auguſt 1546 ernannte Franz I Lescot zum Architekten des Louvre, und ſeit dem Jahre 1550 bezog er in dieſer Stellung einen Monatsgehalt von 100 Livres, anſehnlich für jene Zeit, wenn wir z. B. damit vergleichen, daſs Domenico Boccador für die Ausführung des Hôtel de ville ungefähr zur ſelben Zeit nur 250 Livres Jahrgehalt empfing.

Ehe wir von dem Hauptbau Lescot's ſprechen, iſt des Künſtlers zu gedenken, den wir zweimal ſchon mit ihm verbunden fanden, und dem man auch die reiche plaſtiſche Ausſtattung des Louvre verdankt. Aber nicht blos als Bildhauer, und zwar als der vorzüglichſte unter ſämmtlichen gleichzeitigen Meiſtern Frankreichs, ſondern auch als Architekt wird *Jean Goujon* mehrfach bezeugt. Jean Martin in der Widmung ſeiner Ueberſetzung des Vitruv nennt Goujon, der ihm die Figuren zu ſeinem Buche gezeichnet hat, »naguères architecte de Monſeigneur le Conneſtable et maintenant l'un des vôtres«, d. h. Heinrichs II. Ebenſo wird er in den Rechnungen der Kathedrale von Rouen[2]) »tailleur de pierre et maſſon« genannt und in dem Auszug des Vitruv, welchen 1556 Jean Gardet und Dominique Bertin veröffentlichten, heiſst er »sculpteur et architecte de grand bruit«. Allerdings vermag man keine Bauten von ihm nachzuweiſen, und es iſt ſogar wenig wahrſcheinlich, daſs er ſolche ausgeführt habe; allein ſeine Zeichnungen zu Martins Vitruv und die Epiſtel an die Leſer, welche er ſelbſt am Ende des Buches veröffentlicht, bezeugen zur Genüge, daſs er die Baukunſt theorethiſch aus dem Grunde verſtand. Er empfiehlt den Baubefliſſenen eindringlich, unter Berufung auf die Beiſpiele Rafael's, Mantegna's (den er »non inferieur en ſon temps« nennt), Michelangelo's, Sangallo's, Bramante's, das Studium der Geometrie und Perſpective. »Ce que ſentans avoir acquis par travail et exercitation continuele, ilz ſe ſont tout curieuſement delectez à pourſuyvre ce noble ſubject, que leur immortèle renommée eſt espandue parmy toute la circumférance de la terre«. Auch Serlio, Lescot, Philibert de l'Orme führt er als treffliche Architekten auf und ſagt dann, er habe dieſe Zeichnungen gemacht, weil »par le paſſé il y a eu quelzques faultes en l'intelligence du texte d'icelluy Vitruve, par eſpécial en la formation d'aucuns membres de maſſonnerie, choſe qui eſt procédée par la mauvaiſe congnoiſſance qu'en ont eu noz maiſtres modernes, laquelle eſt manifeſtement approuuée par les oeuures qu'ilz ont cy devant faictes, d'autant quelles ſont desmesurées, et hors de toute ſymmétrie«.

[1]) Eine Abb. der urſprünglichen Anlage in Blondel, archit. Françoiſe, Tom. III. —
[2]) A. Deville, tombeaux de la cathédrale de Rouen (Rouen 1833. 8.), p. 126.



Nicht blofs die Zeichnungen, fondern mehr noch die Erklärungen, welche er zu denfelben giebt, erweifen Goujon als durchgebildeten Architekten. Man lefe, was er über die Bedeutung der Perfpective für die Geftaltung und die Verhältniffe der einzelnen Glieder fagt; wie er die Lage der Gebäude, je nachdem fie in engen Gaffen oder auf freien Plätzen liegen, für die Modification der Profile in Anfchlag bringt; wie er die Perfpective namentlich auch für die Bildung der Portale (S. 81) mafsgebend hinftellt; wie er auf gefetzmäfsige Begründung der Architektur durch mathematifche Verhältniffe dringt; man vergleiche die Beifpiele von verfchiedenen Kapitälen, Bafen, Friefen und Gefimfen, die er beibringt; die feinen Unterfchiede, die er z. B. beim Entwurf eines korinthifchen Kapitäles (S. 98, 99, 100), eines römifchen (S. 93), oder eines dorifchen (S. 105, 106, 107, 108) macht; man erwäge, was er über die verfchiedene Zeichnung der ionifchen Volute fagt (S. 72, 73), von der er behauptet, dafs Niemand, mit Ausnahme von Albrecht Dürer, fie völlig richtig nach der Vorfchrift Vitruv's entworfen habe;[1]) und vieles Andre diefer Art. Kurz, wir fehen Goujon in alle Tiefen und Feinheiten der Architektur und ihrer Wiffenfchaft eingeweiht und erhalten von feinen Beftrebungen auf diefem Gebiet denfelben Eindruck der Gründlichkeit und faft möchte man fagen, gelehrten Schärfe der Beobachtung und Unterfuchung, welche allen grofsen Meiftern der Renaiffance eigen find und ihren Werken den Stempel vollendeter Klarheit, Harmonie und Eurhythmie aufprägen.

Genug alfo, um dem trefflichen Meifter der Sculpturen des Louvre, der Schlöffer Anet und Écouen, der Fontaine des Innocents und fo mancher anderen Werke unter den Architekten einen ehrenvollen Platz anzuweifen. Gehörte ja ohne Frage eine tüchtige Kenntnifs der Bauformen dazu, um jenen Denkmalen einen im Geifte der Architektur durchgeführten plaftifchen Schmuck zu verleihen.

Jean Goujon fcheint 1562 geftorben zu fein, wenigftens verfchwindet er mit diefem Jahr aus den Rechnungen des Louvre. Geboren wurde er gewifs vor 1510, da er fchon 1540 in S. Maclou zu Rouen arbeitete, wo er u. a. die Entwürfe zu den Säulen machte, welche die Orgeln tragen. Er war gleich den du Cerceau's, Jean Coufin, Bernard de Paliffy und andern berühmten Künftlern der Zeit Hugenott[2]) und es ift inmitten der Gräuel der Religionskriege ein tröftliches Bild, wenn wir ihn, nahe verbunden mit Pierre Lescot, dem Abt und Canonicus von Notre Dame, feine fchönften Werke fchaffen fehen.

---

[1]) »Afin de ne frauder perfonne de fa deue louenge, ie confeffe qu'homme ne l'a point faicte felon l'entente de Vitruue fors Albert Durer paintre qui l'a tournée perfectement bien« p. 349. — [2]) Seine Ermordung in der Bartholomäusnacht ift ein blofses Märchen.

§ 64.
Der Palast des Louvre.

Um zu einem Verftändnifs der ausgedehnten Anlage des Louvre zu gelangen, haben wir die Gefchichte diefes Baues in rafchem Zuge uns klar zu machen (vergl. den Grundrifs Fig. 85). Im 14. Jahrhundert hatte Karl V den alten kaftellartigen Bau Philipp Auguft's, der aus einem Donjon (1) und vier mit Thürmen flankirten Flügeln (2) beftand, durch ein prachtvolles Treppenhaus und andere Zufätze zu einem der glänzendften Schlöffer der Zeit umgefchaffen. Der faft quadratifche Hof, welchen die Bauten einfchloffen, und der ungefähr den vierten Theil des jetzigen Louvrehofes betrug, mafs 366 zu 361 Fufs. Der Bau war von Gräben umzogen, beherrfchte mit feinen gewaltigen Thürmen den Lauf der Seine und war

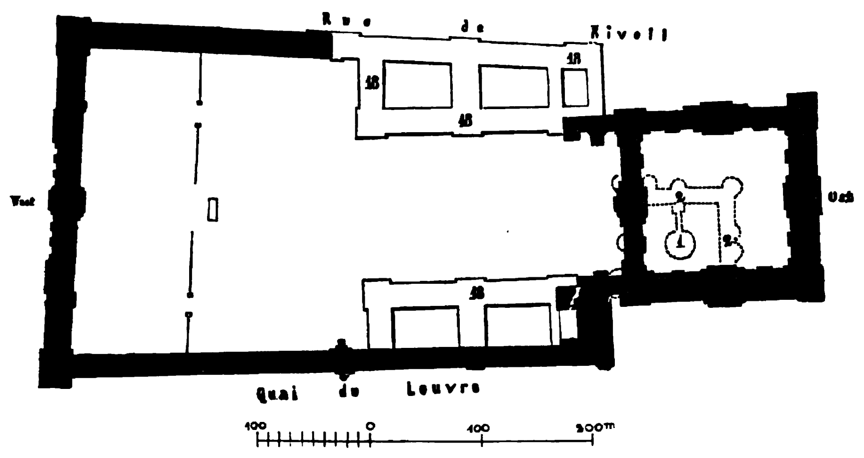


Fig. 85. Plan des Louvre und der Tuillerien.

zugleich ein Bollwerk gegen die ftromaufwärts fich anfchliefsende Stadt. Franz I in feiner unermüdlichen Bauluft befchlofs kurz vor feinem Tode die Errichtung eines neuen Palaftes,[1]) liefs zunächft den Donjon fammt dem füdlichen und weftlichen Flügel niederwerfen, die Gräben ausfüllen, und betraute, wie wir gefehen haben, Pierre Lescot mit der Ausführung des Neubaues. Diefer begann mit dem Weftflügel, und zwar der füdlichen Hälfte des heutigen (3), dem fich fodann im rechten Winkel der füdliche Flügel (3) parallel mit dem Strome anfchlofs. Der letztere beftand urfprünglich nach der allgemeinen Sitte der Zeit aus einer einzigen Reihe von Gemächern, und wo er mit dem Weftflügel zufammenftiefs, erhob fich zu

[1]) Zu den Aufnahmen bei du Cerceau, Vol. I, kommen die neueren trefflichen bei Blondel, arch. Franç. Vol. IV und in Baltard's Prachtwerk, Paris et fes monuments. Die Galerie des Louvre in Berty's Renaiffance Vol. I, mit baugefchichtlich-kritifcher Notiz.

bedeutender Höhe ein Pavillon. Alle dieſe Bauten kamen, da Franz I bald nach dem Beginn der Arbeiten ſtarb, erſt unter Heinrich II zur Ausführung. Urſprünglich war der Hof des Louvre auf ungefähr dieſelbe Gröſse wie der des alten angelegt und bei der Ausführung der neuen Mauern ſind offenbar die alten Grundmauern benutzt worden. Nach dem Tode ihres Gemahls ſetzte Katharina von Medici unter Franz II und Karl IX den begonnenen Bau des ſüdlichen Flügels fort, und lieſs auſserdem, um die Verbindung mit dem von ihr angefangenen Palaſt der Tuilerieen (8 und 9) zu gewinnen, neue Bauten in entgegengeſetzter Richtung anfügen. Von dem Eckpavillon wurde alſo ein ſchmaler kurzer Verbindungsbau weſtwärts geſchlagen, der zu einer langen, im rechten Winkel ſüdwärts ſich gegen die Seine hinziehenden Galerie (4) führte. Dieſe »kleine« Galerie, 210 Fuſs lang und 30 Fuſs breit, hatte damals nur ein Erdgeſchoſs und ſchlieſst noch in den Zeichnungen von du Cerceau mit einer Terraſſe ab. Später errichtete man im oberen Stockwerk über ihr die prachtvolle »Galerie d'Apollon.« Erbauer dieſer unteren »kleinen« Galerie, die gegen 1566 begonnen wurde, ſoll *Pierre Chambiges*, aus einer in mehreren Generationen vorkommenden Architektenfamilie,[1]) geweſen ſein. Lescot, ſo ſagt man, ſei zur Unthätigkeit verurtheilt worden, und die Königin habe willkürlich in den Bau eingegriffen.[2]) Die ſchriftlichen Documente bei Laborde ſchweigen aber davon nicht bloſs, ſondern ſie bezeugen eher das Gegentheil. Denn ſowohl Franz II als Karl IX beſtätigen Lescot als Baumeiſter des Louvre, und ſelbſt als Franz II die Aufſicht über die königlichen Schlöſſer dem in Ungnade gefallenen Philibert de l'Orme entzieht und auf Primaticcio überträgt, wird der Louvrebau als unter Lescot's Leitung ſtehend ausdrücklich ausgenommen.[3]) Wie hätte alſo ein anderer Architekt zu gleicher Zeit an demſelben Bau beſchäftigt werden ſollen! Da wir vielmehr wiſſen, daſs Lescot bis zu ſeinem Tode im Jahr 1578 dem Louvrebau vorſtand, und da die beſprochene »kleine« Galerie im erſten, 1576 erſchienenen Bande du Cerceau's dargeſtellt iſt, ſo werden wir ſie keinem Andren als Lescot zuſchreiben dürfen.

Vom Ende dieſer Galerie aus nahm man nun wieder die weſtliche Richtung parallel dem Fluſſe, führte zunächſt einen Pavillon (5) auf, der im oberen Geſchoſs den berühmten Salon quarré enthält und ſchloſs daran die groſse Galerie (6 und 7), die bis zum Pavillon Lesdiguières (*) eine Länge von 550 Fuſs miſst, in der Folge aber noch um 720 Fuſs verlängert wurde. Auch dieſe Bauten ſcheint Lescot begonnen zu haben, denn du

---

[1]) Einen älteren Meiſter desſelben Namens, vielleicht den Vater des hier genannten, haben wir oben bei S. Germain, la Muette und Chalvau kennen gelernt. — [2]) So urtheilt nicht bloſs Vitet in ſeiner Baugeſchichte des Louvre, ſondern ſelbſt Berty, a. a. O., p. 146, obwohl er ſich als gewiſſenhafter Forſcher ſehr vorſichtig ausdrückt. — [3]) De Laborde, a renaiſſance, Tom. I, p. 456. 475. 481. Für Karl IX ſodann p. 485. 501. 509. 515.

Cerceau ſpricht von »quelques accroiſſemens de galleries et terraces, du coſté du Pauillon, pour aller de là au Palais qu'elle (nämlich Katharina) a faite conſtruire et edifier au lieu appelé les Tuilleries«, ein Ausdruck, der nur auf die groſse Galerie, nicht auf die kleine paſst. Da aber bei ſeinem Tode dieſe Theile nicht weit vorgerückt ſein konnten, und *Thibault Méteʒeau* in demſelben Jahre (1578) ſein Nachfolger wurde,[1] ſo darf man dieſen als wahrſcheinlichen Erbauer der erſten Hälfte dieſer Galerie bezeichnen. Das obere Geſchoſs derſelben ſcheint dann ſein Sohn *Louis Méteʒeau*, der dem Vater bei deſſen Tode 1596 als Nachfolger geſetzt wurde,[2] ausgeführt zu haben. Doch dürfen wir nicht verſchweigen, daſs noch ein andrer Architekt, *Pierre Chambiges*, an dieſen Bauten betheiligt zu ſein ſcheint.

Kehren wir nun zum Bau Pierre Lescot's zurück, ſo iſt für ihn bezeichnend, daſs die dem Fluſs zugekehrte äuſsere Façade eine ſtrenge Einfachheit zeigt, die nur durch bedeutende Verhältniſſe und kräftige Gliederungen zu wirken ſucht. Ueber einem Unterbau, der mit hoher Böſchung anhebt, ſteigen zwei Geſchoſſe von anſehnlicher Höhe auf, die Fenſter durch doppelte Kreuzpfoſten getheilt, mit antiken Rahmenprofilen, im Erdgeſchoſs mit flachem Bogen, im oberen mit geradem Sturz geſchloſſen und von einem Giebel mit reichen Conſolen gekrönt. Die Mauerecken ſind in kräftiger Ruſtica hervorgehoben, die Stockwerke in fein abgewogener Weiſe durch reich geſchmückte Geſimsbänder getrennt und endlich iſt ein niedriges Obergeſchoſs, kaum halb ſo hoch wie jedes der beiden andern, hinzugefügt, deſſen kleine Fenſter ein Rahmenprofil und den Flachbogen zeigen. Den Abſchluſs bildet ein kräftiges Conſolengeſims über einem Fries mit Laubwerk. Der Pavillon fügt noch ein oberes Geſchoſs von der Höhe des Hauptſtockwerks hinzu, welches durch hohe Rundbogenfenſter ſein Licht empfängt. Zwiſchen ihnen ſind die Wände mit Trophäen in Relief geſchmückt, und die antiken Giebel, welche ſich über ihnen, jede Fenſtergruppe zu einem Ganzen zuſammenfaſſend, erheben, zeigen ähnliche Dekoration. Die Höhe der Dächer hat der Künſtler gemäſsigt, die Kamine beſcheiden ausgebildet, nur der Pavillon zeichnet ſich durch ein gewaltiges ſteiles Dach mit rieſigen Kaminen aus, und endlich zieht ſich eine elegante vergoldete Bleiverzierung als Krönung auf dem Firſt des Daches in ganzer Länge hin. Der Eindruck dieſer Façade bei du Cerceau ſpricht von einer überlegenen künſtleriſchen Kraft, die ihre Mittel weiſe zu Rathe zu halten verſteht. Wie der Pavillon als Muſter anerkannt wurde, ſahen wir ſchon beim Pariſer Stadthauſe und werden noch andren Beiſpielen direkter Nachahmung desſelben begegnen.

---

[1]) A. Berty, a. a. O. p. 123. 124. — [2]) Ebenda p. 125.

Daſs Lescot aber auch alle Elemente der Architektur zu einer Compoſition von höchſter Pracht zu vereinigen wuſste, zeigte er bei den inneren Façaden des Hofes (Fig. 86). Da das Erdgeſchoſs Gewölbe erhielt, ſo ergaben ſich als Widerlager mächtige Pfeilermaſſen, die der Architekt durch Rundbögen verband und mit einem Syſtem cannelirter korinthiſcher Pilaſter dekorirte. An den Portalen verwandte er zur Steigerung des Eindrucks doppelte Halbſäulen, zwiſchen denen jedesmal eine kleine Niſche die Wandfläche durchbricht. In der Tiefe der groſsen Pfeilerbögen liegen die hohen Fenſter mit doppelten Kreuzpfoſten, im Stichbogen geſchloſſen. Dasſelbe Syſtem von Pilaſtern und Halbſäulen, ebenfalls cannelirt aber mit Compoſitakapitälen, wiederholt ſich am oberen Geſchoſs, doch fallen hier die Fenſterniſchen fort und die reichumrahmten Fenſter ſind abwechſelnd mit geraden oder gebogenen Giebeln bekrönt. Nur die über den Portalen liegenden Fenſter haben eine freie plaſtiſche Krönung von ruhenden Windſpielen oder Löwen. Den Abſchluſs macht ein reich mit Guirlanden und den Emblemen Heinrichs II geſchmückter Fries und ein Conſolengeſims. Dazu kommen noch Tafeln verſchiedenfarbigen Marmors, rechtwinklige im Erdgeſchoſs, ovale im oberen Stockwerk, die in edler plaſtiſcher Umrahmung zwiſchen den Halbſäulen über den Niſchen angebracht ſind. Kurz, der ganze Reichthum der Frührenaiſſance wird entfaltet, aber er iſt einem höheren architektoniſchen Geſetz, einer ſtrengeren plaſtiſchen Gliederung unterworfen.

Sind alle Glieder hier mit edler Pracht geſchmückt, ſo hat der Architekt noch reichere Fülle von Dekoration über das attikenartige oberſte Stockwerk ausgegoſſen. Mit Recht hat er es als leichte Krönung des Ganzen aufgefaſst und ihm deſshalb feine Rahmenpilaſter und einen prächtig geſchmückten Fries ſammt Geſimſe ohne Conſolen gegeben, über dem ſich als Abſchluſs eine luftig durchbrochene Krönung in den zierlichſten Formen erhebt. Die Fenſter ſind von Trophäen und Emblemen eingefaſst, noch reicher aber geſtaltet ſich die Dekoration der über den Portalen liegenden Theile. Hier ſind Relieffiguren in den Seitenfeldern und Victorien mit Wappen oder Emblemen über breiten Guirlanden in den Bogengiebeln, welche dieſe Theile abſchlieſsen, angebracht. Es iſt eine Architektur des höchſten Luxus, die im Bunde mit der Plaſtik hier ein Werk geſchaffen hat, das als ein vollendeter und zugleich edelſter Ausdruck jener prachtliebenden Zeit ſeines Gleichen ſucht. Und da dieſer Reichthum, durch ein feines künſtleriſches Gefühl vertheilt, in wohlberechneter Steigerung angewendet, durch den klaren Zug der Hauptlinien und die vornehmen Verhältniſſe beherrſcht wird, ſo hat er ſeine volle Berechtigung. Denkt man ſich in dieſe Umgebung jene glänzende Welt vom Hofe Heinrichs II, jene in Sammet und Seide, in Federn und Stickereien prunkenden Geſtalten, ſo wird man dieſe Architektur erſt verſtehen.

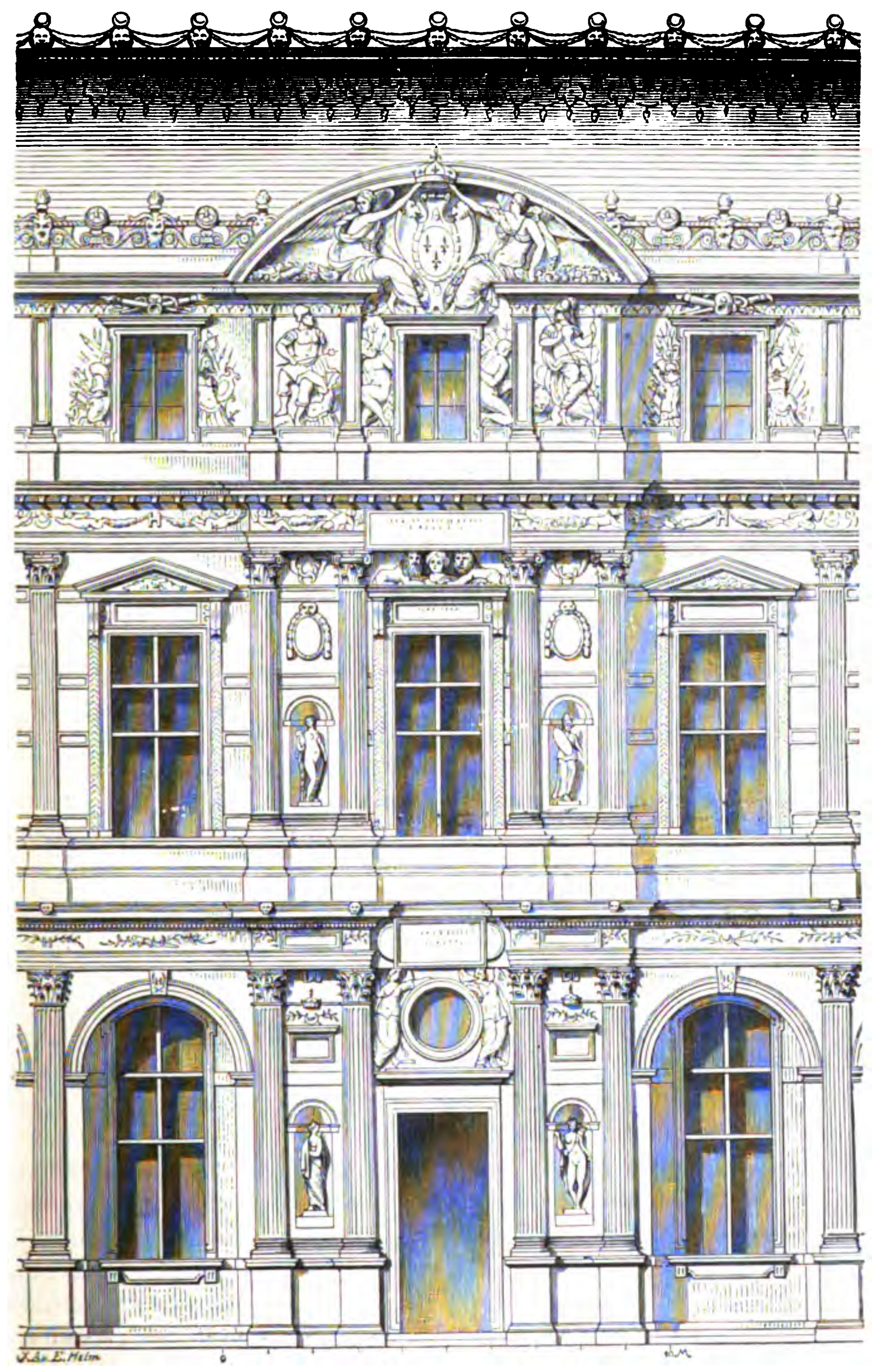


Fig. 86. Paris. Louvre. Hoffaçade. (Baldinger.)

Die innere Anlage der Räume iſt folgende. Der weſtliche Flügel, ſoweit Lescot ihn errichtet hat, beſteht im Erdgeſchoſs aus einem Saale von 120 Fuſs Länge bei 42 Fuſs Breite. Dieſs iſt die jetzt als Antikenſaal dienende »Salle des Caryatides«. Ein gewaltiges Tonnengewölbe aus groſsen Quadern bedeckt ihn und findet an den 10 Fuſs dicken Mauern genügende Widerlager. Vom Hofe erhält der Saal durch 6 Fenſter reichliches Licht, und zwiſchen ihnen liegt die Thür, welche ehemals den Haupteingang bildete. Eine andere Thür, in der Schmalſeite rechts gelegen, ſtellt die Verbindung mit dem anſtoſsenden Treppenhauſe her, in welches ein direkter Eingang vom Hofe führt. Die Treppe erreicht in geradem Lauf, der ſich über dem Podeſt wendet, das obere Geſchoſs. Sie iſt ſteil und mühſam, wie damals noch alle Treppen waren. Ihr ſteigendes Tonnengewölbe und die Decken der Podeſte ſind mit prachtvollen Sculpturen von trefflicher Ausführung bedekt. Den höchſten Glanz erreicht aber die plaſtiſche Ausſchmückung in dem Saale ſelbſt. An der Schmalſeite des Eingangs vom Treppenhauſe hat Jean Goujon vier zierlich drapirte Karyatiden, leider mit abgeſchnittenen Armen, hingeſtellt. Sie tragen mittelſt doriſcher Kapitäle ein überreich geſchmücktes Gebälk, darüber einen ganz mit Eichenlaub bedeckten ausgebauchten Fries und ioniſches Kranzgeſims. Ueber dieſem erhebt ſich eine durchbrochene Baluſtrade, an deren Pfeilern Genien mit Fruchtgewinden angebracht ſind.

An die entgegengeſetzte Seite des Saales ſtöſst ein um fünf Stufen erhöhtes, dem Treppenhauſe in der Form entſprechendes Tribunal, von vier Syſtemen gekuppelter doriſcher Säulen eingefaſst, welche, an den Seiten durch Gebälk und Giebel verbunden, in der Mitte triumphbogenartig mit einem reichgeſchmückten Bogen ſich öffnen. Die Schluſswand zeigt in der Mitte, der Längenaxe des Saales entſprechend, einen Kamin von auffallend einfacher Form. Vom Hofe führt ein ſelbſtändiger Eingang in dieſs Tribunal, und ihm gegenüber ſchlieſst es mit einer groſsen Apſis von 27 Fuſs Weite. An dieſen Saal ſtoſsen die gröſseren und kleineren Gemächer, die im Eckpavillon und dem hier angrenzenden ſüdlichen Flügel liegen. Bemerkenswerth iſt die bequeme Verbindung der Räume und die geſchickte Anordnung der Degagements mit Hilfe verſchiedener Seitentreppen. Jedes Gemach, ſelbſt die kleinſten nicht ausgeſchloſſen, hat ſeinen Kamin. Die Eintheilung im Hauptgeſchoſs, welches zur königlichen Wohnung beſtimmt war, iſt dieſelbe wie oben, nur daſs der groſse Saal mit zwei Kaminen in den Schmalſeiten verſehen und ſtatt des Tribunals zwei Nebenzimmer hat. Die Verbindungsthüren zwiſchen den einzelnen Zimmern liegen immer dicht an der Fenſterwand, um möglichſt geſchloſſene Mauerflächen zu erhalten. Das zweite Stockwerk, in eine Anzahl Wohnräume eingetheilt, diente zur Aufnahme der Herren vom Hofe.

Alles in Allem ist und bleibt Lescots Hoffaçade des Louvre das unübertroffene Meisterstück der französischen Renaissance. Mit Recht sagt du Cerceau: »Ceste face de maçonnerie est tellement enrichie de colonnes, frises, architraues, et toute sorte d'architecture, auec symmetrie et beauté si excellente, qu'à peine en toute l'Europe ne se trouuera la seconde.«

§ 65.

Jacques Androuet du Cerceau.

In die Reihe der bedeutenden Architekten dieser Zeit gehört auch *Jacques Androuet du Cerceau*, obwohl sich kaum ein von ihm aufgeführtes Gebäude nachweisen läfst. In der That scheint er als praktischer Architekt nicht aufgetreten zu sein, denn es ist eine Ausnahme, wenn die Kirche von Montargis, übrigens ein ziemlich trostloses Gebäude, auf ihn zurückgeführt wird. Aber als geschickter und fleifsiger Stecher hat er durch seine zahlreichen Publikationen eine solche Bedeutung für die Architektur erlangt, dafs ihm an dieser Stelle ein hervorragender Platz gebührt. Denn nicht blofs durch Aufnahme und Darstellung der berühmtesten Schlösser Frankreichs, wie in seinem bekanntesten und verbreitetsten Werke, sondern durch eine grofse Anzahl eigener Erfindungen, sowohl in Gesammtplänen als auch in Details, bewährt er sich als tüchtiger Bauverständiger. Als solcher ist er denn auch früh anerkannt worden, und Jan Vredeman nennt in seiner 1577 zu Antwerpen erschienenen Architectura unter den berühmten Architekten »den weitberühmten Vitruvius, Sebastian Serlio und den erfahrenen Jacobus Androuetius Cerceau«.

Du Cerceau wurde wie es scheint um 1510, doch eher etwas früher als später,[1]) zu Paris geboren. Schon im Jahre 1539 gab er eine von ihm gestochene Karte heraus, und dieser Publikation folgten im Laufe eines langen und thätigen Lebens zahlreiche gröfsere Werke. Von seinem Leben ist uns nicht viel bekannt, doch wissen wir, dafs er Protestant war, treu an seinem Glauben hing, gleichwohl jedoch sein Hauptwerk der Königin Katharina widmen durfte. Den ersten Band seines theoretischen Werkes über die Architektur, welcher 1559 erschien, widmete er Heinrich II und in der Dedication dankt er demselben für manche empfangene Gunstbeweise. Sein Lehrbuch der Perspektive ist dagegen wieder der Königin zugeeignet. In seinen alten Tagen finden wir ihn als Bürger von Montargis mit Herausgabe seines Werkes über die französischen Schlösser beschäftigt. Montargis war damals ein Zufluchtsort der Reformirten, »la retraite de ceux de la religion«. Im Jahre 1579 klagt er, dafs das Alter ihm nicht gestatte so

[1]) Wenn er schon 1539 mit einer Publikation auftritt, 1579 aber über sein vorgerücktes Alter klagt, so mufs man jedenfalls eher ein früheres Geburtsjahr annehmen.



viel Fleiſs aufzuwenden wie früher; in ſeinem letzten Werke, dem livre des edifices antiques vom Jahre 1584, welche dem Herzog von Nemours gewidmet ſind, zählt er ſich zu den Angehörigen des herzoglichen Hofhaltes. Da der Herzog 1585 zu Annecy bei Genf ſtarb, wo er ſeit mehreren Jahren in ſtiller Zurückgezogenheit gelebt hatte, ſo liegt die Vermuthung nahe, daſs du Cerceau ſich ebenfalls dorthin oder nach Genf gewendet habe, um Verfolgungen zu entgehen, und daſs er um dieſelbe Zeit dort in der Fremde geſtorben iſt.

Auſser einer groſsen Anzahl einzelner Blätter verſchiedenſter Gattung hat er eine Reihe zuſammenhängender Werke veröffentlicht, die zu den wichtigſten architektoniſchen Publikationen der Zeit gehören. Einige von dieſen, wie die Baſtiments de France und verſchiedene Bücher, welche antike Denkmäler enthalten, beſtehen ausſchlieſslich in Aufnahmen vorhandener Denkmäler. In andern verbindet er damit eigene Compoſitionen; in einer dritten Gruppe endlich bietet er nur ſelbſtändige Erfindungen. Zu der erſten Gattung gehören auſser den beiden Bänden der »plus excellents baſtiments de France«, welche 1576 und 1579 erſchienen: »RECEUIL DE FRAGMENTS ANTIQUES d'après Léonard Thierry, recemment mort à Anvers. Aureliae 1550«. Es enthält zwölf Abbildungen antiker Bauwerke und iſt eines ſeiner früheſten Werke. Sein ſpäteſtes vom Jahre 1584 mit einer Widmung an den Herzog von Nemours, und dem Titel: »LIVRE DES EDIFICES ANTIQUES ROMAINS«, bringt auf 63 Tafeln Darſtellungen derſelben Art.

Der zweiten aus Eignem und Fremdem gemiſchten Gattung gehört ſeine erſte Arbeit an, die 1549 gleich ſeinen übrigen früheren Werken in Orleans erſchienen iſt. Auf dem Titelblatt bezeichnet er den Inhalt in einer Widmungsſchrift als: »QUINQUE ET VIGINTI EXEMPLA ARCUUM partim a me inventa partim ex veterum ſumpta monumentis«. Auf fünfundzwanzig mit vorzüglicher Feinheit geſtochenen Blättern giebt er in groſsem Maaſsſtabe perſpektiviſch gehaltene Aufriſſe und Grundpläne der Denkmäler. Das Werk gehört in Schönheit der Darſtellung zu ſeinen vorzüglichſten Arbeiten. Von antiken Bögen enthält es die zu Verona, Benevent, Ancona, Suſa, Aleſſandria, den doppelthorigen zu Ravenna, endlich die Bögen des Titus, Septimius Severus und Conſtantin. Dieſe bilden ihm gleichſam die Baſis, auf welcher er ſechzehn Bogen von eigener Erfindung ausführt. Der Ideenreichthum, den er darin entfaltet, und die Freiheit, mit der er ſich in den antiken Formen bewegt, ſind anerkennenswerth. Im Ganzen hält er ein edles Maaſs und klaſſiſche Reinheit der Formen feſt; in einzelnen Fällen aber kommt eine wunderliche Phantaſtik in völlig barocker Weiſe zum Vorſchein. Es fehlt nicht an muſtergiltigen Beiſpielen, wie denn mehrere der auf den erſten Blättern dargeſtellten Bögen korinthiſcher Ordnung

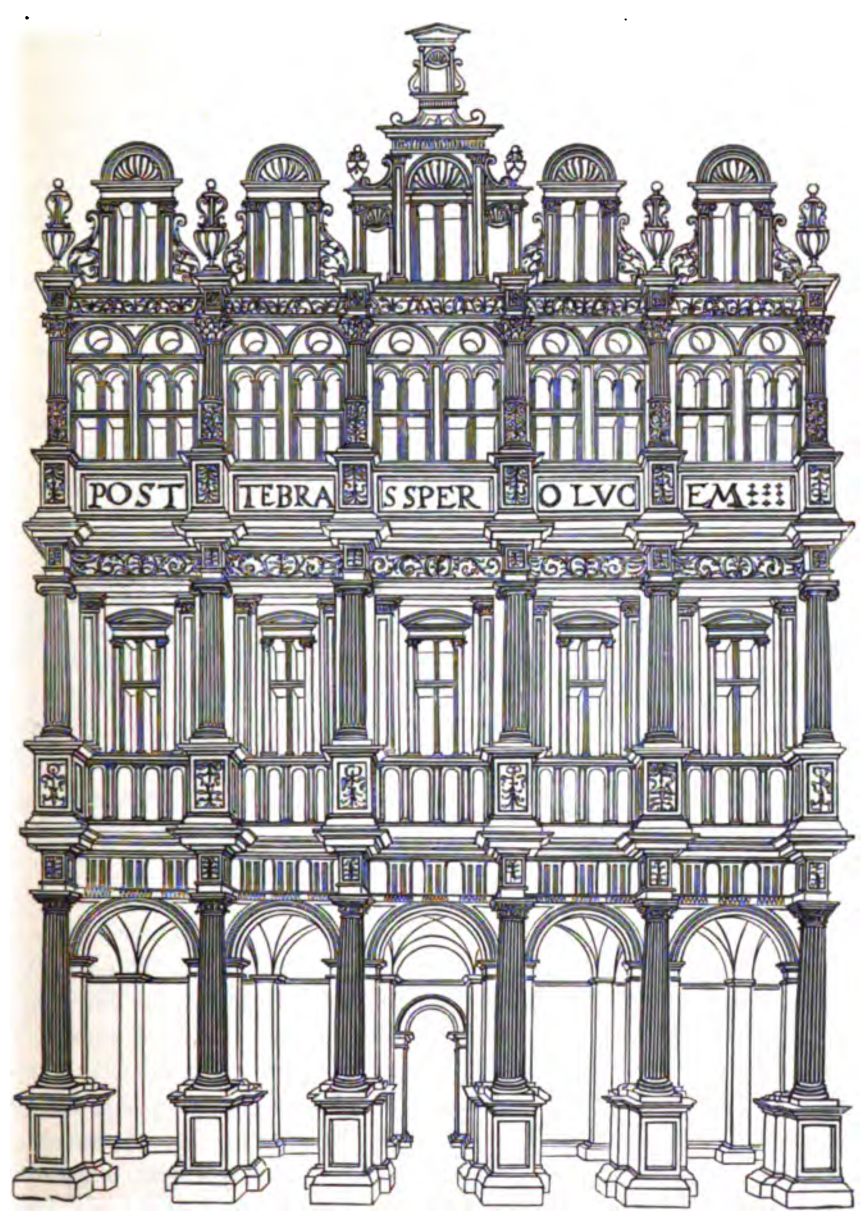


Fig. 87. Entwurf für eine Hausfaçade. (Du Cerceau.)

dahin gehören. Bezeichnend ift ein dorifcher Bogen, mit frei vortretenden römifch-dorifchen Säulen flankirt. Nach der Auffaffung feiner Zeit bedarf es zur Charakteriftik diefes Stiles kriegerifcher Embleme. Daher an den

Säulenſchäften Löwenköpfe, auf den vorſpringenden Pfeilern der Attika vier auf ſchweren Schlachtroſſen einherſprengende Kämpfer. In verwandtem Sinne benutzt er das Ioniſche zum Ausdruck der Ueppigkeit; ſpiralförmig cannelirte Säulen, der Bogen auf männlichen und weiblichen Hermenfiguren mit verſchlungenen Armen ruhend, auf der Attika weibliche Geſtalten mit flatternden Gewändern, mit Blumen, Füllhörnern und Kränzen. Karyatiden und Atlanten, die maleriſch genug, aber ſehr unarchitektoniſch einander umarmen und ſtatt der Kapitäle Fruchtkörbe auf den Köpfen tragen, ſieht man auf einem andern Bogen korinthiſcher Ordnung. Ins Naturaliſtiſche ſpielen bisweilen ſelbſt die Hauptformen der Architektur hinein, ſo auf dem ſechſten Blatt die korinthiſchen Säulen, deren Schaft mit Palmblättern und Mohnkapſeln bekleidet iſt. Groſse Mannigfaltigkeit, zum Theil mit glücklichem Erfolg, erreicht er auch in dem ſehr verſchiedenen oberen Abſchluſs und der Krönung ſeiner Bögen. Dagegen gehören zwei Beiſpiele zu den wunderlichſten unter den barocken Auswüchſen der Zeit. Er bezeichnet ſie als Bögen der »Salomoniſchen Ordnung«. Das Weſen dieſes etwas myſtiſchen Stiles ſcheint er in jenen gewundenen Säulen zu erkennen, die zuerſt in den römiſchen Cosmatenarbeiten des 13. Jahrhunderts auftauchen, dann von Rafael in dem Karton zu einer ſeiner Tapeten verwendet ſind und ſpäter durch Bernini am Altartabernakel von St. Peter in koloſſaler Uebertreibung verwirklicht wurden. Auſserdem ſcheint zur ſalomoniſchen Ordnung zu gehören, den Bogen auf Hermen mit ſpiralförmig verſchlungenen ſchlangenartigen Beinen, oder das Gebälk auf hockenden Satyrn ruhen zu laſſen.

Im Jahre 1550 erſchien in etwas kleinerem Formate, ebenfalls in zierlich ausgeführten Stichen zu Orleans eine Reihe von 35 Blättern, die er auf dem Dedikationstitel als: »EXEMPLA TEMPLORUM ANTIQUO MORE CONSTRUCTORUM« bezeichnet. Er ſetzt aber hinzu: »qüibus acceſſerunt etiam alia libero Marte nulloque exemplo descripta«. In der That ſind von ausgeführten Bauten mit Sicherheit nur Sta. Coſtanza (»templum Bacchi«), der Tempietto von S. Pietro in Montorio, der römiſche Veſtatempel und das Pantheon, endlich etwa noch die Vorhalle vom Tempel des Antoninus und der Fauſtina zu erkennen. Die übrigen Gebäude ſcheinen meiſtens freie Phantaſien nach der Antike, unter denen eine Anzahl geiſtvoller, in edlen Formen durchgeführter Compoſitionen hervorragen. Bemerkenswerth für die Zeit iſt wieder der Eifer, mit welchem der Kuppelbau und der Centralgedanke in einer groſsen Anzahl von Beiſpielen variirt wird. Auch der Thurmbau iſt mehrfach zu einer glänzenden Löſung gebracht, bisweilen in der mehr ſpielenden Weiſe der Frührenaiſſance, dann aber auch im edelſten Geiſt des klaſſiſchen Alterthums.

Dieſem liebenswürdigen Werke ſteht ein andres ſehr nahe, das 1551 erſchienen, das letzte der in Orleans von ihm edirten, auf dem Titel als

»VENUSTISSIMAE OPTICES, QUAM PERSPECTIVAM NOMINANT, viginti figurae« bezeichnet ift. Man darf es aber nicht etwa für ein Lehrbuch der Perfpective halten; vielmehr find es zwanzig auf runde Platten mit grofser Feinheit geftochene ideale Anfichten antiker Gebäude, die unbedingt in ihrer Mannigfaltigkeit und Anmuth zum Schönften gehören, was von folchen Reftaurationen in antikem Geifte gefchaffen worden ift. Der Künftler benutzt diefe Darftellungen zu dem Zweck, die Gefetze der Perfpective, die er mit Meifterfchaft beherrfcht, nach allen Seiten zur Anfchauung zu bringen, aber unter der Hand wird ihm daraus eine Schilderung römifcher Baukunft, die uns in die Plätze und Märkte der alten Welt mit ihren Hallen, Bafiliken und Tempeln, mit den reichen Durchblicken durch Säulenftellungen und Bogengänge, in die Höfe der Paläfte mit ihren Arkaden, in die mannigfaltigften Formen öffentlicher Gebäude fchauen läfst. Befonders erfindungsreich weifs er die öffentlichen Plätze durch Treppenanlagen zu gliedern und die Vorftellung eines bewegten Terrains zu erzeugen, das für die Darlegung der perfpectivifchen Gefetze überaus dankbar ift. Nicht minder find die verfchiedenen Formen römifcher Wölbung, ihre mannigfaltige

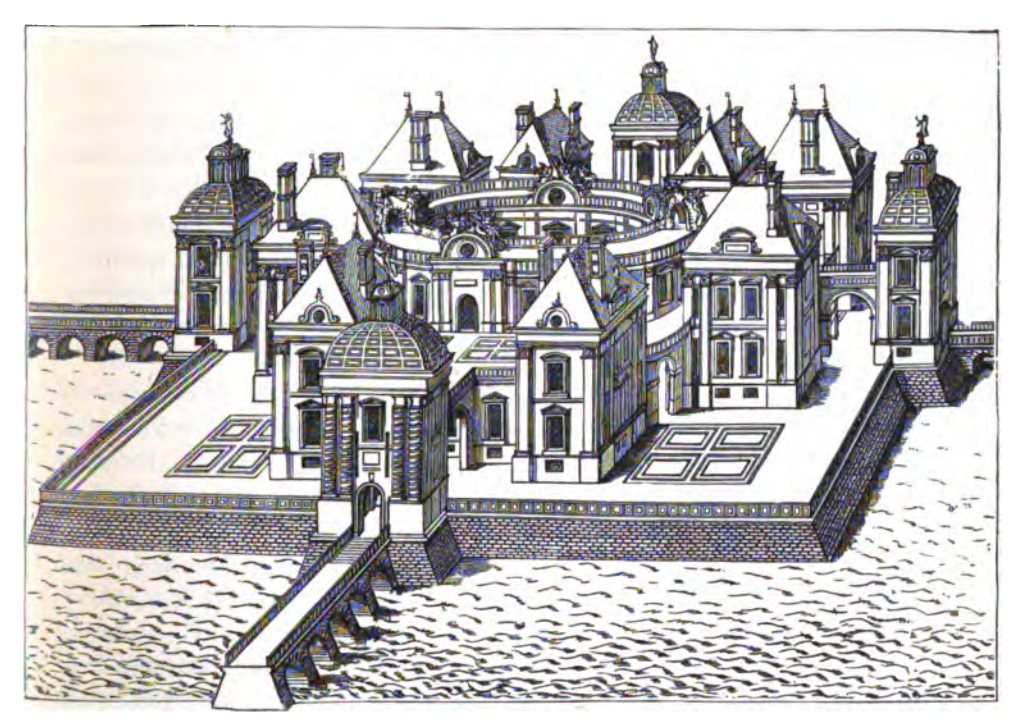


Fig. 88. Entwurf zu einem Schloffe. (Du Cerceau.)

Verbindung für reich gegliederte Raumanlagen und ihre Bekleidung mit den edlen Formen des griechischen Säulenbaues unerschöpflich reich variirt, und dabei ist nirgends die Linie des Wirklichen und Möglichen überschritten. Der Beschauer denkt sich so gern in diese weiten Hallen und schönen Umgebungen hinein, und es wird ihm darin so leicht und frei zu Muthe, wie vor den besten Werken der Renaissance und des classischen Alterthums. Diese Reihenfolge allein würde ihrem Urheber das Anrecht auf einen ausgezeichneten Platz unter den ersten Architekten der Zeit verschaffen.

Nicht minder frisch und originell strömt seine Erfindungsgabe in dem ein Jahr vorher erschienenen Quartband: »LIBER DE EO PICTURAE GENERE QUOD GROTTESCHE VOCANT ITALI. Aureliae 1550«. Neue Auflage Paris 1566, unter dem Titel: »Livre de grotesques«. Es ist eine köstliche Sammlung geistreich entworfener und mit vollendeter Freiheit gezeichneter Arabesken auf 35 Blättern. Hierher gehört noch ein Werk vom Jahre 1560: »JACOBI ANDROVETII DE CERCEAU LIBER NOVUS, amplectens multas et varias omnis ordinis, tam antiquorum quam modernorum, fabricas«. Man kann es als eine Fortsetzung der 1549 und 1550 erschienenen Werke betrachten; es enthält auf 26 Folioblättern einige Entwürfe und Aufnahmen antiker Gebäude, darunter den Triumphbogen von Besançon.

In der Sammlung der Tempel vom J. 1550 bringt die Dedication das Versprechen in einer Reihe folgender Bücher die Tempel, die Grabmäler, die Springbrunnen, die Kamine und endlich die Schlösser und Paläste gesondert behandeln zu wollen. Der fleissige Künstler hat nicht blofs dieses Programm ausgeführt, sondern in noch umfassenderer Weise seine praktischen Anleitungen zum Bauen gegeben. Diefs zunächst in einem Foliobande, der 1559 zu Paris unter dem Titel erschien: »DE ARCHITECTURA, Jacobi Androvetii du Cerceau, opus«. Dieses Werk verfolgt den rein praktischen Zweck, den Baulustigen eine Anzahl von Plänen von der einfachsten bis zur reichsten Entwicklung in Grundrissen, Durchschnitten, Aufrissen und Perspectiven vorzulegen, um für die mannigfaltigsten Wünsche und Bedürfnisse einen Anhalt zu bieten.

Es beginnt mit einer Widmung an Heinrich II: der König habe an seinen früheren leichteren Arbeiten Gefallen gefunden, deshalb biete er ihm hier fünfzig Entwürfe zu Wohnhäusern, geschaffen »non modo in principum et potentiorum sed etiam mediocrium et tenuiorium gratiam«, damit Frankreich, schon durch prächtige Bauten geschmückt, noch weniger Anlafs habe, bei Auswärtigen und Fremden die schöne Baukunst zu suchen. Seinen Text beginnt er dann mit einer Erklärung des französischen Klafters, sowie der Haupttheile der Gebäude. Daran schliesst sich eine Erläuterung der auf einer grofsen Anzahl von Tafeln mitgetheilten Pläne. Sie begreifen

die ganze Stufenleiter vom Einfachen, felbft Nüchternen bis zum Reichen und Prachtvollen. Die Grundriffe zeugen von grofser Gewandtheit, find praktifch angeordnet und mannigfaltig entwickelt, wobei überall den Bedürfniffen feiner Zeit und feines Landes Rechnung getragen wird. Die Einzelgliederung und die Formbehandlung trägt häufig das Gepräge einer gewiffen Trockenheit, obwohl es auch an reicheren Entwürfen nicht fehlt; ftets ruht aber mit vollem Recht wie bei jeder gefunden Architektur der Hauptaccent auf der Gefammtgliederung der Maffen, auf dem lebendig bewegten Umrifs, und darin bewährt du Cerceau wieder feine Meifterfchaft (vgl. Fig. 87).

Neben einer grofsen Zahl normal angelegter Bauten fehlt es dann freilich nicht an mancherlei abftracten Combinationen, in denen die architektonifche Phantafie der damaligen Künftler fo gern fchwelgte. So Nr. XVI: griechifches Kreuz, Vorderarm Eingangshalle, rechts Küche fammt Zubehör, links Pferdeftall, an der Rücksfeite Wohnräume, in der Mitte mächtiger Rundbau mit dem runden Treppenhaus, oben terraffenförmig abgeftuft und mit Laterne gefchloffen. Nr. XXVII: Sechseck, im innern Hof drei Wendeltreppen in den Ecken, an drei Seiten des Polygons quadratifche Pavillons mit den Wohnräumen vorgelegt. Nr. XXXV: kreisrunder Grundplan, von Waffergraben umgeben, im Innern zu einem griechifchen Kreuz eingetheilt, in der Mitte kreuzförmiger Hof, in deffen Ecken vier Wendeltreppen. Nr. XXXVII: vier quadratifche Treppenhäufer, in gemeffenem Abftand durch offene Arkaden zu einem grofsen Quadrat verbunden, an den Aufsenfeiten mit Pavillons für die Wohnungen, Wirthfchaftsräume und Stallungen; die Treppen wieder terraffenförmig abgeftuft und mit Laternen gefchloffen. Man fieht, wie die alte Liebhaberei für Treppenanlagen gelegentlich noch fpukt. Nr. XLIII: griechifches Kreuz, auf den Endpunkten und in der Mitte quadratifche Pavillons, verbunden durch Arkaden, im mittleren vier Treppen. Noch wunderlicher Nr. XLIV: um einen quadratifchen, an den Ecken abgefchrägten Hofraum mit Pfeilerhallen find in einer Flucht die Wohnräume angeordnet, auf den abgefchrägten Ecken treten quadratifche Pavillons in diagonaler Stellung vor. Eine Variation diefes Grundriffes in Nr. XLVIII, nur dafs hier die Hauptfeiten diagonal und die Pavillons demnach normal geftellt find; der Hof ohne Arkaden. Die Krone der Wunderlichkeit gebührt Nr. XLIX: die Mitte bildet ein zehneckiger Hof mit Arkaden, an fünf Seiten des Zehnecks legen fich grofse rechtwinklige Pavillons, zwifchen die beiden vorderen fchiebt fich ein quadratifcher zweiter Hof mit den Wirthfchaftsgebäuden (vgl. auch Fig. 88).

An diefes Werk fchliefst fich gleichfam als zweiter Band das 1561 zu Paris in Folio erfchienene: »LIVRE D'ARCHITECTURE contenant plufieurs et diverfes ordonnances de cheminées, lucarnes, portes, fontaines, puis et pavillons.« Es handelt alfo von der innern und äufsern Ausftattung

der Gebäude und zeugt trotz mancher zum Barocken neigender Elemente aufs Neue in günftiger Weife von der reichen Erfindungsgabe des Künftlers. Zehn verfchiedene Entwürfe zu Grabmälern find hinzugefügt. In der Widmung an den König fpricht er bereits von feiner durch die früheren Herrfcher beftätigten Abficht, die königlichen Schlöffer und andere merkwürdige Gebäude des Landes herauszugeben. Als dritter Band diefer Reihenfolge erfchien 1582 in Paris als eins feiner letzten Werke, wieder mit einer Widmung an den König, ein neues »LIVRE D'ARCHITECTURE«, welches den Plan des erften Bandes weiterführt und auf 38 Folioblättern Entwürfe zu Landhäufern von der einfachften Art bis zum prächtigften Schlofs zufammenftellt. Die Einleitung enthält Erläuterungen über die Maafse, die Materialien, die Berechnung der Preife, um ähnlich wie in jenem früheren Bande den Bauluftigen eine Norm für Aufftellung von Koftenanfchlägen zu geben. Hier zeigt fich die Erfindungsgabe du Cerceau's wieder mit unerfchöpflicher Mannigfaltigkeit in liebenswürdiger, aber auch in barocker Weife. Die Mehrzahl der Entwürfe ift praktifch, klar und einfach, fo dafs man fie jeden Augenblick als Mufter für Landfitze verwerthen könnte. Befonders anmuthig die kleineren Gebäude in Nr. V, VII, VIII, IX, XII, XIII, ftattlicher Nr. XI mit Prachtportal und runden Eckthürmen, reizend mit feiner Gartenanlage Nr. XIX, originell in Form und Dekoration Nr. XXV, dagegen abftrakt und wunderlich Nr. XX, mit rundem Arkadenhof in der Mitte, vier Pavillons in den Axen und quadratifchem Umfaffungsbau, das Ganze von Waffergräben umzogen. Faft eben fo feltfam Nr. XXX. mit ovalem Hof in der Mitte, um welchen fich die Gebäude zu einem Rechteck mit Pavillons und vorfpringenden Erkerthürmen gruppiren. Ausgerundete Façaden zeigen Nr. VI und XVIII, und gefchweifte Dächer kommen mehrfach mit andern Barockformen, namentlich in Nr. XXVII und XXXVII vor.

Aufser einem theoretifchen Werk »LEÇONS DE PERSPECTIVE POSITIVE«, welches 1576 zu Paris in 60 Blättern Kleinfolio erfchien, ift noch des grofsen zweibändigen Werkes der »plus excellents baftimens de France« zu gedenken, welches mit zahlreichen Abbildungen dreifsig der bedeutendften Schlöffer Frankreichs darftellt. Schon der Umftand, dafs die Mehrzahl diefer Gebäude den Stürmen der Zeit erlegen ift, verleiht diefer Arbeit einen hohen Werth. Zwar fehlt es in den Aufnahmen nicht an Flüchtigkeiten und Irrthümern, und die Darftellung leidet häufig an einer gewiffen Trockenheit; aber neben dem liebevollen Fleifs und der treuen Ausdauer, die du Cerceau hier wie in allen Arbeiten bewiefen hat, erfreut es durch die künftlerifche Frifche, die anfchauliche Lebendigkeit der Auffaffung.

Jacques Androuet hatte zwei Söhne, welche beide den Beruf des Architekten praktifch ausübten: *Baptiste*, um 1555 geboren, 1602 fchon als abgefchieden bezeichnet. Er war Architekt Heinrichs III und Heinrichs IV,

wurde 1578 an den Bau des Louvre berufen und in demſelben Jahre mit dem Neubau des Pont Neuf betraut. Bei der Errichtung der Kapelle der Valois in der Kirche zu St. Denis trat er als Nachfolger Bullant's ein. Wie ſein Vater war er Proteſtant und hielt ſo treu an ſeiner Ueberzeugung, daſs er, auf Antrieb der Fanatiker zum Uebertritt aufgefordert, vorzog, ſeine Stelle aufzugeben und ſelbſt das ſchöne Haus im Stich zu laſſen, welches er ſich eben 1584 in Paris erbaut hatte. — Sein Bruder *Jacques* findet ſich ſeit 1576 erwähnt und ſtarb 1614. Er war Architekt Heinrichs IV und Ludwigs XIII. Wahrſcheinlich erbaute er die zweite Hälfte der groſsen Louvregalerie. Endlich iſt noch der Sohn Baptiſt's, *Jean*, zu erwähnen, der 1617 zum Architekten Ludwigs XIII ernannt wurde. Er wird zum letzten Male im Jahre 1649 genannt.

§ 66.

Philibert de l'Orme.

Unter den durch ihre ausgeführten Werke hervorragenden Meiſtern iſt neben Lescot vor Allen *Philibert de l'Orme* zu nennen, nicht minder bedeutend als Jener, wenn ſchon von weſentlich verſchiedener Anlage. Ging Jener völlig im künſtleriſchen Schaffen auf, ſo iſt in Dieſem die Phantaſie von einer ſtärkeren Zugabe der Reflexion begleitet, die ihn antreibt, auſser den Schöpfungen des praktiſchen Architekten auch den Beruf des Theoretikers mit Eifer zu erfaſſen. Man kann ihn den franzöſiſchen L. B. Alberti nennen, wenn er auch an Tiefe und Umfang des Wiſſens dem berühmten Florentiner nicht gleichkommt. Er gehört zu jenen denkenden, grübelnden Künſtlern, welche ſtets auf neue Erfindungen ſinnen, und die Architektur verdankt ihm wichtige Neuerungen auf dem Felde der Conſtruction. Groſsen Einfluſs gewann er ſodann durch ſeine literariſchen Arbeiten, da er zu den Erſten gehörte, welche in Frankreich die Lehre von der Baukunſt ſyſtematiſch darzuſtellen unternahmen.

De l'Orme ſcheint um 1515 geboren zu ſein und gehört vielleicht einer Familie von Architekten an, aus der wir einem Mitgliede ſchon beim Bau von Gaillon begegneten. Dieſs würde erklären, warum er in ungewöhnlich jungen Jahren ſchon zur Kunſt und in die Praxis gelangte, denn wie er ſelbſt erzählt, hatte er als Fünfzehnjähriger bereits dreihundert Arbeiter unter ſeinem Befehl. Kurze Zeit darauf begab er ſich, immer noch ſehr jung, nach Rom, wo er mit bedeutendem Aufwand von Mühe und Koſten die antiken Denkmale aufnahm.[1]) Als er eines Tages mit ſeinen Leuten bei dieſer Arbeit beſchäftigt war, kam der Cardinal von Santa Croce,

[1]) Von dieſen Studien berichtet er im Livre d'architecture fol. 131.

damals noch einfacher Biſchof, ſpäter Papſt Marcellus II, mit anderen Cardinälen und vornehmen Herren vorbei, redete ihn an, lud ihn zu wiederholten Beſuchen ein und nahm ihn in ſeine Dienſte. Dieſs muſs um den Anfang des Jahres 1535 geweſen ſein, als de l'Orme vermuthlich kaum zwanzig Jahre zählte. Daſs er ſchon 1533 in Rom ſich befand, erzählt er ſelbſt in ſeinem Hauptwerke.[1]) Bald jedoch gelang es ſeinen einfluſsreichen Landsleuten, Guillaume du Bellay und deſſen Bruder Jean, dem Cardinal, den vielverſprechenden jungen Künſtler zur Rückkehr in die Heimat zu bewegen; 1536 finden wir ihn in ſeiner Vaterſtadt Lyon mit der Ausführung verſchiedener Bauten beſchäftigt, und um 1542 begann er das Portal an St. Nizier, als der Cardinal du Bellay ihn nach Paris zog und ihn mit dem Bau ſeines Schloſſes betraute.

Aber es blieb nicht bei dieſen künſtleriſchen Unternehmungen. Im Jahr 1546 lernen wir de l'Orme als Ingenieur und Feſtungsbaumeiſter kennen, in welcher Eigenſchaft er beauftragt wurde, alljährlich zweimal die ganze Küſte der Bretagne mit ihren Feſtungen zu inſpiciren. Er hat die Schiffsbauten in Havre de Grâce zu beaufſichtigen, die in den Häfen der Normandie vorhandenen Fahrzeuge zu unterſuchen, das Lager von Boulogne mit Proviant zu verſehen, die Feſtungen in Stand zu ſetzen und hat dabei Gelegenheit, die Stadt Breſt vor einem drohenden Angriff der Engländer zu ſchützen. Er war alſo, ähnlich wie Lionardo da Vinci und andre groſse italieniſche Künſtler, auch in der Kriegswiſſenſchaft und Befeſtigungskunſt ſeiner Zeit wohl erfahren. Nahm er dieſe Stellung ſchon unter Franz I ein, ſo wurde er im Beginn der Regierung Heinrichs II durch einen Erlaſs vom 3. April 1548 zum Oberaufſeher der königlichen Bauten von Fontainebleau, St. Germain, Villers Coterets u. A. ernannt.[2]) Seit dieſer Zeit bleibt er in der Gunſt Heinrichs II und der Diana von Poitiers, für welche er bedeutende Bauten ausführte. Es fehlte auch nicht an Belohnungen und Gunſtbeweiſen. Schon 1548 iſt er Rath und Almoſenier des Königs, erhält mehrere Abteien, namentlich die von Ivry und wird neben Pierre Lescot zum Canonicus von Notre Dame ernannt. Wie früh ſein Ruf ſich verbreitet haben muſs, ſieht man aus einer ehrenvollen Erwähnung bei Rabelais, wo von den Belagerungsmaſchinen der Alten die Rede iſt und de l'Orme als Autorität angerufen wird.[3])

Das Wohlwollen Heinrichs II und mehr noch der Diana von Poitiers verwandelte ſich gleich nach dem Tode des Königs in ſein Gegentheil, als Katharina endlich zur vollen Herrſchaft gelangte. Kabalen und Ver-

[1]) Livre d'architecture fol. 197. — [2]) De Laborde, la renaiſſ. I, p. 410. De l'Orme heiſst in dieſem Erlaſs: »noſtre amé et féal conſeiller et aumosnier ordinaire, maiſtre Philbert de Lorme, noſtre architecte ordinaire.« — [3]) Pantagruel, IV, ch. 61.

leumdungen brachten es dahin, dafs Franz II fchon am dritten Tage nach dem Tode feines Vaters de l'Orme aus feiner Stellung entfernte und Primaticcio zum Oberauffeher der königlichen Bauten ernannte.[1]) Wie man dem trefflichen Künftler mitgefpielt, erfahren wir aus einer Denkfchrift von feiner Hand, deren Veröffentlichung wir Berty verdanken.[2]) Sie ift ein koftbares Dokument, welches uns Einblicke in die Gefchichte feines Lebens und Schaffens geftattet. Er vertheidigt fich gegen ungerechte Befchuldigungen, gegen die Verleumdung, dafs er fich im königlichen Dienft bereichert habe, während in Wahrheit kaum feine Auslagen ihm erfetzt worden feien. Denn er habe für feine vielen Reifen im königlichen Dienft immer zehn bis zwölf Pferde halten und auf feine Rechnung eine grofse Anzahl von Werkleuten und untergebenen Beamten beköftigen müffen. Aufserdem habe er fünf Neffen ftudiren laffen, auch Gelehrte habe er fich gehalten und befoldet, um mit ihnen wiffenfchaftliche Arbeiten zu betreiben. Theure Modelle, die manchmal zwei- bis dreihundert Thaler gekoftet, habe er für die Bauten des Königs anfertigen laffen, und für alles diefs nicht, wie man ihm nachfage, zwanzig, fondern nur fechstaufend Livres Jahrgehalt »und etwa noch feinen grauen Bart« bekommen. In gerechtem Selbftgefühl zählt er dagegen feine Leiftungen auf: nicht blofs die wichtigen Dienfte, die er bei Beauffichtigung der Häfen und Befeftigungen dem Lande erwiefen habe, fondern auch die zahlreichen königlichen Bauten, die von ihm geleitet worden feien. Er habe »die gute Baukunft in Frankreich eingeführt« und die barbarifchen Formen befeitigt.[3]) Wichtige Erfindungen zum Vortheil des Königs und des Landes habe er in der Conftruction der Dächer gemacht, wodurch es möglich geworden, mit kürzeren Balken und viel geringeren Koften die Gebäude einzudecken.

Seine Rechtfertigung mufs fchliefslich durchgedrungen fein, denn 1564 erhält er von Katharina von Medici den Auftrag zum Bau eines neuen Palaftes, der Tuilerien, die fein Hauptwerk fein würden, wenn fie nach feinen Plänen zur Vollendung gekommen wären. Er war daran befchäftigt bis zu feinem Tod, der am 8. Januar 1570 (1571), wie neuerdings[4]) ermittelt worden, erfolgte. Aus feiner früheren Zeit (feit 1552) ftammt das Schlofs Anet, die glänzende Wohnung der Diana von Poitiers, in der Revolution gröfstentheils zerftört. Noch früher fällt fein erfter bedeutenderer Bau, das Schlofs von St. Maur, welches ebenfalls nicht mehr vorhanden ift. Rechnen wir dazu das Portal der Kirche St. Nizier zu Lyon, die Kapelle im Park

[1]) De Laborde, a. a. O. p. 458. — [2]) Les grands architectes, p. 49 ff. — [3]) Ebenda p. 54: »Et oultre tout cecy, n'ay-je pas faict tant d'aultres fervices, quant ce ne feroyt que d'avoir porté en France la façon de bien baftir, ofté les façons barbares et grandes commiffures, monftré á tous comme l'on doibt obferver les mefures de architecture.« . . . . . — [4]) Ebend. p. 44.



von Villers Coterets, bei welcher er zum erſtenmal eine von ihm erfundene und als »franzöſiſche Ordnung« bezeichnete Säulenſtellung zur Anwendung brachte, ferner die Bauten an den Schlöſſern von St. Germain, La Muette, Monceaux, Madrid, St. Leger, wo er eine groſse Galerie, die Kapelle und die Pavillons erbaute, Limours, Vincennes, de Couci und Folembray, wozu endlich noch ſeine Betheiligung am Grabmal Franz' I zu St. Denis und ein Entwurf zum Refectorium der Abtei von Montmartre, ſowie Privatbauten in Lyon und Paris kommen, ſo haben wir das Bild einer überaus umfangreichen Thätigkeit. Dazu gehören endlich noch ſeine Schriften, die eine geſonderte Betrachtung verdienen.

§ 67.

DE L'ORME'S SCHRIFTEN.

De l'Orme's Neigung zur theoretiſchen Betrachtung, zur wiſſenſchaftlichen Begründung ſeiner Kunſt führte ihn auch zu ſchriftſtelleriſcher Thätigkeit, und das erſte literariſche Werk, welches wir von ihm beſitzen, bezieht ſich auf ſeine Erfindung einer neuen Dachconſtruction, die er zuerſt im Schloſs von Monceaux bei Bedeckung eines Saales zum Ballſpiel für Katharina von Medici in Anwendung brachte. Die Königin und ihr Gemahl nahmen lebhaften Antheil an dieſer Arbeit, und letzterer forderte den Künſtler auf, ſeine Erfindung in einem Buche der Welt mitzutheilen. Dieſs Werk erſchien indeſs erſt nach dem Tode Heinrichs II unter dem Titel: »NOVVELLES INVENTIONS POVR BIEN BASTIR et à petit fraiz, trouvées n'aguères par Philibert de l'Orme, Lyonnois. Paris MDLXI«.

Wichtiger als Zeugniſs ſeiner geſammten künſtleriſchen Anſchauung iſt jedoch das zweite, gröſsere Werk, auf welches er in dem Text des erſteren bereits hindeutet. Es ſollte in zwei Foliobänden eine vollſtändige Lehre der Architektur enthalten, nach dem Vorgang Vitruv's und L. B. Alberti's. Der erſte Band, zu deſſen Ausarbeitung de l'Orme die unfreiwillige Muſse, während er bei Hof in Ungnade gefallen war, benutzte, erſchien 1567 in Paris unter dem Titel: »LE PREMIER TOME DE L'ARCHITECTVRE DE PHILIBERT DE L'ORME conſeiller et avmoſnier ordinaire du Roy«. Es beginnt mit einer Widmung an die Königin Mutter und einer Epiſtel an die Leſer, in welcher er darüber klagt, daſs es ſo wenig tüchtige Architekten gebe, weil die meiſten nur eine einſeitig theoretiſche oder ausſchlieſslich praktiſche Bildung beſäſsen. Indem er die Würde und Herrlichkeit der Architektur begeiſtert rühmt, leitet er die richtigen Maaſse und Verhältniſſe derſelben direkt von Gott, dem erhabenen Weltenbaumeiſter, ab, und bekennt beſcheiden, daſs die Werke, die er ſelbſt geſchaffen und mit denen er allgemeine Anerkennung gefunden habe, ihm ſo wenig genügten, daſs er ſie von Neuem beſſer und ſchöner aufzuführen wünſche.

Intereſſant iſt, was er dann in der Vorrede zum erſten Buche von den architektoniſchen Zuſtänden ſeiner Zeit berichtet, wie Mauer- oder Zimmermeiſter, oder gar »irgend ein Maler oder Notar« ſich als Architekten aufwerfen[1]) und durch Geſchwätz und Schmeicheleien die Bauherren zu bethören wiſſen. Wie ſehr ihm beſonders die Anmaſsung der Maler, der zahlreichen »donneurs de portraicts et faiſeurs de deſſings, dont la pluspart n'en ſçauroit bien traſſer ou descrir aucun« zuwider iſt, zeigt er nochmals im zehnten Kapitel des erſten Buches, und man wird ihm dieſe ſcharfen Worte gegen den Dilettantismus um ſo weniger verargen, wenn man bedenkt, daſs jahrelang der intriguante Primaticcio ihn zu verdrängen wuſste. Die anmaſsende Oberflächlichkeit architektoniſcher Pfuſcher muſste einem Manne doppelt zuwider ſein, der in gerechtem Selbſtgefühl von ſich ſagt, daſs er fünfunddreiſsig Jahre und darüber ſich mit dem Studium der Architektur beſchäftigt habe, und deſſen Werk auf jeder Seite den Beweis ſeiner gründlichen wiſſenſchaftlichen Bildung, ſeiner umfaſſenden künſtleriſchen Studien und ſeiner groſsen praktiſchen Erfahrung liefert. Er dringt deshalb überall auf Verbindung der Theorie mit der Praxis, will von denen, die durch ſchön ausgeführte Zeichnungen den Bauherrn beſtechen, nichts wiſſen und empfiehlt nachdrücklich, bei wichtigen Bauten nicht bloſs ein, ſondern mehrere Modelle zu machen, um ſich über die Wirkung klar zu werden.[2]) Daſs er ſelbſt ein trefflicher Zeichner iſt, geht aus den in ganz groſsem Maaſsſtab ausgeführten Holzſchnitten ſeines Buches hervor, die er nach ſeiner Angabe[3]) eigenhändig gezeichnet hat. Nach den ſchönſten antiken Ueberreſten in Rom ſelbſt entworfen und genau vermeſſen, geben ſie einen neuen Beleg für die gründlichen und mühevollen Studien, welche die groſsen Meiſter der Renaiſſance ohne Ausnahme gemacht haben, und wodurch ſie die Bequemlichkeit der heutigen Architektengeneration beſchämen. De l'Orme's Darſtellungen der antiken Säulenordnungen gehören zum Vorzüglichſten, was wir aus jener Zeit an ſolchen Arbeiten beſitzen. Mit welcher Aufmerkſamkeit er die Monumente erforſcht hat, beweiſt unter anderm die von ihm gemachte Entdeckung eines nur angefangenen antik-ioniſchen Säulenkapitäls der Kirche Sta. Maria in Traſtevere, wo er den Punkt zum Einſetzen des Zirkels und zur Beſchreibung der Volutenkreiſe angegeben fand.[4])

Sein Werk zerfällt in neun Bücher. In dem erſten ſpricht er von den Materialien, der Prüfung und Wahl des Bauplatzes und Orientirung der Gebäude. Das zweite handelt von der Fundamentirung und den Werkzeugen, deren der Architekt ſich bedient; das dritte und vierte beſchäftigt

[1]) Livre d'architecture, fol. 6. — [2]) Ebenda fol. 21. — [3]) Ebenda fol. 5. — [4]) Ebenda fol. 162.

sich in gründlicher Weise mit dem Steinschnitt; die drei folgenden behandeln die vier Säulenordnungen, denen er aus eigener Erfindung noch eine fünfte hinzufügt; das achte giebt Anweisung über die Verhältnisse und Formen von Triumphbögen und Portalen, sowie der Fenster; das neunte endlich über Anlage und Ausschmückung der Kamine in den Zimmern und Sälen, sowie der Schornsteine auf den Dächern. Der wichtigste Theil besteht aus den beiden Büchern, welche vom Steinschnitt handeln. Das Mittelalter hatte in seinen Bauhütten diese Wissenschaft als eine geheime behandelt, und die neue Baukunst mußte die Wissenschaft der Stereotomie auf neuer Basis aufbauen und begründen. Es ist das große Verdienst de l'Orme's, diese Aufgabe für die Architektur seines Landes und für seine Zeit in ebenso wissenschaftlicher als klarverständlicher Weise gelöst und damit der Baukunst eine allgemeine feste Grundlage gegeben zu haben. Die Stellung, welche er in dieser Arbeit gegenüber der alten nationalen Kunst einnimmt, verdient bemerkt zu werden. Er sagt, er wolle jene Gewölbe »a la mode Françaife« nicht verachten, da manche gute und schwierige Construction in ihr ausgeführt sei; allein die, welche die wahre Architektur kännten, befolgten nicht mehr diese Bauweise.[1]) Trotzdem bezeugt er in seinem Werke zur Genüge, daß er die gothische Construction gründlich versteht, denn er giebt vollständige geometrische Schemata für die Ausführung gothischer Rippengewölbe complizirtester Art, wobei er selbst die schwebenden Schlußsteine nicht vergißt.[2]) Er zieht aber die nach antiker Weise im Halbkreis geführten Wölbungen als stärker, besser und dauerhafter vor, und setzt ihre Vortheile auseinander, die er nicht bloß in statisch constructiver Leichtigkeit, sondern auch in der reicheren und geschmackvolleren Dekoration, deren sie fähig seien, findet.[3]) In demselben Sinne spricht er sich gegen die gedrückten und die korbhenkelförmigen Bögen aus.[4]) Daß aber noch genug vom Geist mittelalterlicher Meister in ihm ist, um Freude an den complizirtesten Constructionen zu finden, beweist er namentlich durch die Angabe verschiedenartiger Wendeltreppen und besonders der schwierigen zur Unterstützung vorspringender Bautheile der oberen Stockwerke dienenden Muschel- oder Zwickelgewölbe (Trompen).[5])

Was den künstlerischen Charakter de l'Orme's betrifft, so läßt derselbe den Adel und die Feinheit Lescot's vermissen. Seine Formenwelt, wie sie sowohl in den mitgetheilten Proben von Portalen und Kaminen, als in seinen ausgeführten Bauwerken hervortritt, ist nicht bloß eine derbere, sondern auch schon mehrfach zu barocken Formen, zu allerlei Verkröpfungen und Auflösungen der Glieder neigende. Geradezu wunderlich erscheint eine

---

[1]) Livre d'architecture fol. 107. — [2]) Ebend. fol. 111. — [3]) Ebend. a. a. O. — [4]) Ebend. fol. 112. — [5]) Ebend. fol. 88.

Säule in Form eines rohen Baumſtammes mit krauſem Laubkapitäl, die er für gewiſſe Fälle, wo es ſich um hölzerne Stützen handelt, empfehlen zu dürfen meint. Empfehlenswerther dagegen iſt eine andere Säulenart, die er zuerſt für die Kapelle von Villers Coterets erfunden und ſpäter bei den Tuilerien und anderwärts angewendet hat, und welche von manchen franzöſiſchen Architekten nachgeahmt worden iſt. (Fig. 89.) Wenn den Griechen und Römern geſtattet war, Säulenordnungen zu erfinden, ſo argumentirt er, warum ſollte dann uns nicht erlaubt ſein, ebenfalls neue Säulenformen zu erfinden, und dieſelben »franzöſiſche« zu nennen? Er wenigſtens habe ſich ſolches erlaubt, und da er für die Säulen zu Villers Coterets keine monolithe Schäfte zu erhalten gewuſst, ſo ſei er auf den Einfall gekommen, die Fugen der einzelnen Trommeln durch vortretende Bänder mit Ornamenten zu verdecken, ſo daſs ſie ſehr ſchön und anmuthig anzuſehen ſeien. Gewiſs iſt dieſe in der franzöſiſchen Spätrenaiſſance ſo beliebte Form eine der rationellſten und annehmbarſten Erfindungen des beginnenden Barockſtils, und ſie muſs diejenigen vollſtändig befriedigen, welche überall die Ornamentik nur als Symbol für die Conſtruction gelten laſſen wollen. Aber ebenſo gewiſs iſt, daſs die Griechen, wenn ſie die einzelnen Trommeln ſo eng mit einander verbanden, daſs die Säule als Monolith erſchien und durch die aufſtrahlenden Cannelirungen ſo kräftig wie möglich die Continuität betonte, das höhere und feinere Kunſtgefühl bewieſen haben.



Fig. 89. De l'Orme's »franzöſiſche« Säule. Louvre. (Baldinger nach Photogr.)

Als heiteren Schluſs ſeines Werkes bietet de l'Orme in zwei groſsen Zeichnungen das Bild des wahren und des falſchen Architekten. Den erſteren ſieht man in einer Landſchaft voll prächtiger Gebäude, durch die ein Quell rieſelt, der üppige von Weinſtöcken umrankte Bäume tränkt. In würdiger Ruhe unterweiſt er einen lernbegierigen Jüngling. Um ſeine Geſchicklichkeit anzudeuten, hat der Künſtler ihn mit drei Augen und vier Händen, an den Füſsen auſserdem mit Flügelſchuhen ausgeſtattet. Der falſche Architekt dagegen irrt durch eine unkultivirte Landſchaft, in der man nur miſsgeformte Gebäude ſieht. Er iſt ohne Augen, Ohren und Naſe, aber mit einem groſsen Munde dargeſtellt »pour bien babiller et mesdire«; mit dem langen Talar und der Mütze eines Gelehrten »pour contrefaire un

grand docteur et tenir bonne mine à fin que l'on penſe que c'eſt quelque grande choſe de lui«. Auſserdem hat er keine Hände »pour monſtrer que ceux qu'il repréſente ne ſçauroient rien faire«. In ſeinem Wege liegen Stierſchädel »qui ſignifient gros et lourd eſprit«, und Steine, an denen er ſich ſtöſst, während verkrüppeltes Gebüſch ſeinen wehenden Mantel aufhält.

§ 68.
Das Schloss Anet.

Unter den von de l'Orme aufgeführten Gebäuden muſs das Schloſs Anet als ſein Hauptwerk bezeichnet werden. Im Auftrage Heinrichs II ſeit 1552 für Diana von Poitiers erbaut, war es eine Schöpfung aus einem Guſſe, in voller Freiheit, ohne Beſchränkung der Mittel aufgeführt, wie de l'Orme ſelbſt bekennt, und deſshalb der beſte Prüfſtein für den künſtleriſchen Geiſt ſeines Erbauers. In der Revolution theils zerſtört, theils ſeines künſtleriſchen Schmuckes entkleidet, wird es uns in ſeiner urſprünglichen Geſtalt nur aus den Zeichnungen du Cerceau's erkennbar.[1]) Anet liegt in der Nähe von Dreux in einer Ebene, welche von der Eure durchſtrömt wird. Es war im Mittelalter eine königliche Domaine, welche Karl VII an Pierre de Brézé verlieh. Der Enkel desſelben heiratete in zweiter Hochzeit 1514 Diana von Poitiers, die nachmals einen ſo groſsen Einfluſs auf den faſt zwanzig Jahre jüngeren Heinrich II gewann. Der König lieſs das alte Schloſs gröſstentheils abbrechen und durch de l'Orme ein neues, prachtvolles aufführen, wobei indeſs der Architekt, wie aus ſeinen Schriften[2]) hervorgeht, und wie die Pläne erweiſen, gewiſſe Partieen des alten Baues beibehalten muſste.

Daſs er dieſs mit groſsem Geſchick vollführt, ohne der Klarheit und Symmetrie des neuen Baues Abbruch zu thun, beweiſt der Grundriſs. (Fig. 90.) Die ausgedehnte Anlage wird rings von einem Waſſergraben und von Mauern mit vorſpringenden Baſtionen auf den Ecken umſchloſſen. Ueber eine Zugbrücke gelangte man zu dem Haupteingang, der als beſonderer Thorbau impoſant und faſt feſtungsartig geſtaltet iſt. Mit ausgebogener Mauer vortretend zeigt er zwiſchen vier weit geſtellten doriſchen Säulen zwei kleinere Seitenpforten und ein groſses Mittelportal, letzteres durch eine weite Bogenniſche gekrönt, in welcher Benvenuto Cellini's berühmte Bronzefigur der Nymphe von Fontainebleau angebracht war.[3]) Zu beiden Seiten

[1]) Les plus excellents baſtimens, Vol. II; vgl. Rouyer et Darcel, l'art architectural, Vol. I, pl. 17—27 und Pfnor, Monogr. du château d'Anet. Endlich die reiche Darſtellung in den Châteaux hiſtoriques de France II, 1 ff. — [2]) Livre d'architecture, fol. 88. — [3]) Sie befand ſich urſprünglich über dem Hauptportal zu Fontainebleau (vgl. S. 115), kam von Anet in den Karyatidenſaal des Louvre und befindet ſich jetzt dort im Muſeum der neueren Bildwerke.



dagegen find die dorifchen Säulen durch Gebälk und Gefimfe verbunden und von einer gefchloffenen Bruftwehr gekrönt.

In der gleichen Höhe fchliefsen die anftofsenden feftungsartig behandelten Theile ab, die jedoch mit durchbrochenen Baluftraden enden. Die Form der letzteren, aus gewundenen Tauen zufammengefetzt, ift bezeichnend für

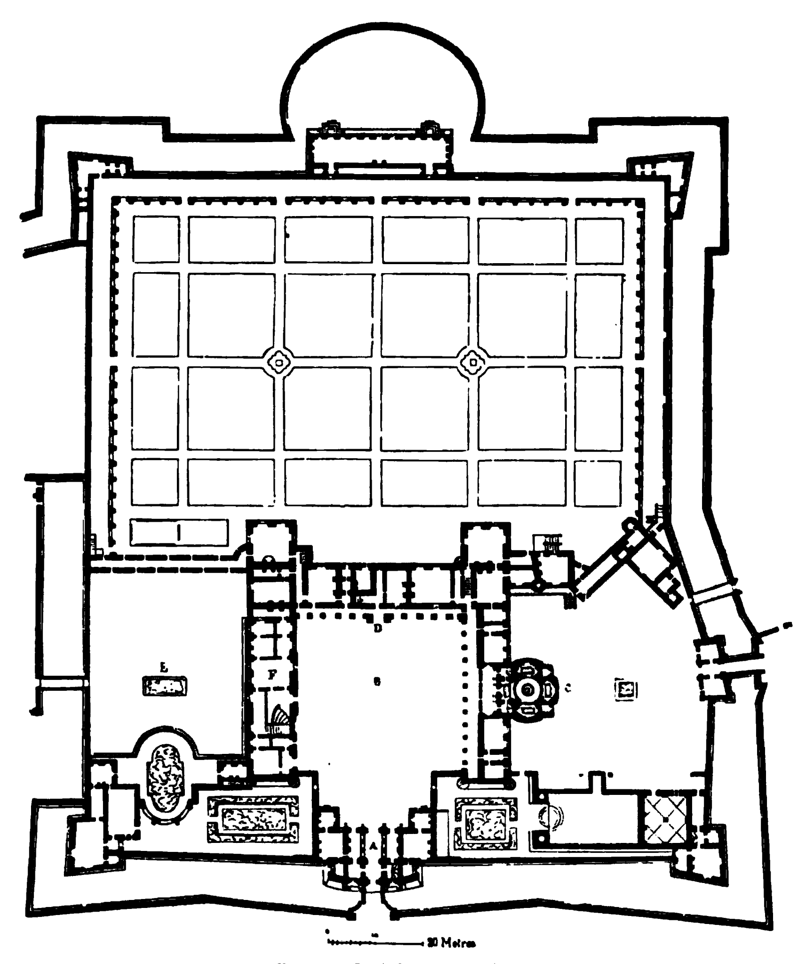


Fig. 90. Schlofs Anet. (Pfnor.)

den Charakter diefer Epoche: das Motiv erfcheint nüchtern und dabei zugleich willkürlich. Geradezu häfslich find die auf den Ecken fich erhebenden grofsen Schornfteine mit ihren plumpen Krönungen in Form gefchweifter Sarkophage, deren Flächen mit nüchternen Cannelirungen und fchwerem Blattwerk zwifchen übermäfsig derben Profilen bedeckt find. Auch ihre Krönung durch volutenartig aufgerollte abgefchnittene Giebel ift barock

genug. Die Sarkophage, die auf allen Schornſteinen des Schloſſes und ſelbſt auf dem prachtvollen Brunnen wiederkehren, ſind wohl ein architektoniſcher Ausdruck der Wittwentrauer, mit welcher dieſe keuſche Diana ihr Leben lang kokettirte.

Im obern Geſchoſs nimmt der Mittelbau die Form einer auf beiden Seiten abgerundeten flachen Terraſſe an, aus welcher ein höheres Mittelſtück attikenartig aufſteigt. Dieſes iſt mit cannelirten langgezogenen Voluten ſtatt der Pilaſter bekleidet, zeigt im Mittelfeld das Zifferblatt einer Uhr, in den Seitenfeldern Niſchen und trägt auf ſeinen Volutenkrönungen die Figuren zweier Jagdhunde, die zu einem in der Mitte ſtehenden Hirſch hinaufblicken. Die Hunde gaben, wie de l'Orme ſelbſt erzählt,[1]) durch Bellen, der Hirſch durch Scharren mit dem Fuſs die Stunden an. So ſchwer und nüchtern, im Einzelnen auch ſelbſt ſchon barock, die Glieder hier durchweg ſind, ſo muſs doch zugeſtanden werden, daſs der Architekt in origineller und wirkſamer Compoſition den Ausdruck des kaſtellartig Abgeſchloſſenen, wie er einem ſolchen Auſsenthor zuſteht, glücklich getroffen hat. Auſserdem verleiht er, während er ſich für dieſe Auſsenfaçade den feineren plaſtiſchen Schmuck verſagt, den Flächen durch paſſend angebrachte Platten von Porphyr, Serpentin und Marmor, ſowie von Bronze über den Portalen, an den Frieſen, Attiken und Sockeln des Oberbaues ſeinem Werke doch den Charakter gediegener Pracht in Anwendung einer wirkſamen Polychromie.[2])

Das Innere des Thorbaues gliedert ſich als ſtattliche dreiſchiffige Eingangshalle, mit hohem in Bogen geöffnetem Mittelgang und niedrigen Seitenſchiffen, die durch Arkaden auf Pfeilern vom mittleren Gange getrennt werden. In den Nebenräumen war einerſeits die Wohnung des Pförtners, andererſeits ein Dienſtlokal. Die Anordnung und Eintheilung, ſowie der innere Bau dieſer Propyläen verräth die ſichere Hand eines Meiſters.

In der Hauptaxe weiterſchreitend, gelangt man nun in den groſsen, ungefähr quadratiſchen Herrſchaftshof, der auf drei Seiten von den Wohngebäuden umſchloſſen wurde. Rechts und in der Tiefe der dem Eingang gegenüber liegenden Seite zog ſich im Erdgeſchoſs ein Arkadengang hin, auf paarweiſe verbundenen Pfeilern mit geradem Gebälk ruhend. Die Haupttreppe lag rechts in der Ecke der beiden zuſammenſtoſsenden Flügel; eine andere Treppe ſtand mit dem in der Mitte liegenden Eingang in Verbindung. Die Architektur dieſer Theile war einfach und von guter Wirkung. Das obere Stockwerk erhielt ſein Licht abwechſelnd durch breitere und ſchmalere Fenſter, ſämmtlich durch zwei Querſtäbe getheilt, erſtere auſserdem mit einem aufſteigenden Mittelpfoſten und antikem Giebel verſehen.

[1]) Livre d'architecture, l. VIII, ch. 12. — [2]) Ebend. über dieſe Dekoration Genaueres.



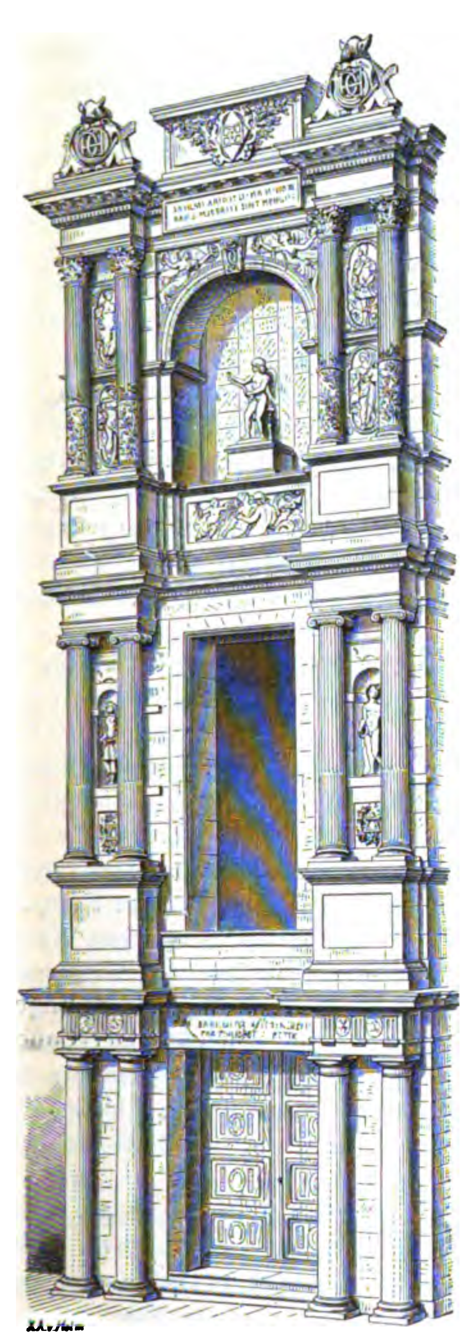


Fig. 91. Aus dem Hof von Schloſs Anet. (Baldinger nach Phot.)

Die ſpärlich angebrachten Dachfenſter ſind mit Bogengiebeln bekrönt, die in barocker Weiſe auf verkröpften Gebälken ruhen.

Mit ächt künſtleriſchem Sinn hat der Architekt verſtanden, ſeinem Bau einen Alles beherrſchenden Mittelpunkt zu geben. Dem Haupteingang gegenüber in der Axe des Gebäudes hat er ein triumphbogenartiges Portal aufgeführt, welches mit ſeinen beiden unteren Geſchoſſen den beiden Etagen des Hofes entſpricht, dann aber mit einem dritten Stockwerk hoch über das Dach hinaufreicht. Es iſt das jetzt zu Paris in der Ecole des beaux arts aufgeſtellte Bruchſtück. (Fig. 91.) Unten mit doriſchen, dann mit ioniſchen, darüber mit korinthiſchen gekuppelten Säulen bekleidet, die ein entſprechendes verkröpftes Gebälk tragen, erhält es durch Niſchen mit Statuen und durch Reliefs reichen Schmuck. Die groſse Hauptniſche des oberſten Stockwerks umſchloſs ſtatt des in unſerer Abbildung dargeſtellten bogenſpannenden Amors eine Statue von Dianens verſtorbenem Gemahl Louis de Brézé, mit der für dieſe treue Wittwe bezeichnenden Inſchrift:

»Braeſe haec ſtatuit pergrata Diana marito,
Ut diuturno ſui ſint monumenta viri.«

Auf der mittleren Attika, die das Ganze bekrönt, ſah man ein groſses Wappen, von ſchreitenden Löwen gehalten. Die feine Ausbildung der architektoniſchen Formen, die eleganten Kapitäle, die edlen Gliederungen der Geſimſe, die zarten Lorbeerzweige, welche den unteren Theil der korinthiſchen Säulenſchäfte umziehen, geben

den Beweis, daſs de l'Orme an geeignetem Ort auch eine feinere claſſiſche Architektur zu entfalten wuſste. Wir dürfen nicht vergeſſen, daſs damals bei den tonangebenden Meiſtern der Renaiſſance eine gewiſſe trockene Derbheit der Formen, beſonders die Ruſtika und der nüchterne römiſch-doriſche Stil als bezeichnender Ausdruck des Ländlichen galten, wie denn Giulio Romano den Palazzo del Te in dieſem Sinne am Aeuſsern ſo trübſelig charakteriſirt hat. Ob wir übrigens de l'Orme als Erfinder dieſes prächtig wirkenden Triumphbogens gelten laſſen können, muſs dahin geſtellt bleiben. Wir werden ſehen, daſs Jean Bullant dieſe Compoſition vielleicht ſchon einige Jahre vorher am Schloſs Ecouen zur Anwendung gebracht hatte.

Zwei noch ausgedehntere Nebenhöfe erſtreckten ſich links und rechts vom herrſchaftlichen Hauptbau: der zur Linken als regelmäſsiges Rechteck angelegt mit einer prachtvoll barocken Fontaine in der Mitte, auf welcher Jean Goujon's Bronzegruppe der Diana mit einem Hirſch und zwei Jagdhunden ſich erhob;[1]) der zur Rechten mit einem kleineren Brunnen, unregelmäſsig und von den Ueberreſten des ältern Baues begränzt. In den letzteren führte von der Seite ein ſelbſtändiger, ebenfalls ſtattlich, aber noch mehr kaſtellartig behandelter Portalbau, aus deſſen Schieſsſcharten du Cerceau Kanonen hervorſchauen läſst.

Aus dem angrenzenden Flügel des Herrenhauſes tritt eine Kapelle in Form eines griechiſchen Kreuzes mit abgerundeten Schenkeln vor, der Mittelbau mit einer kreisrunden Kuppel und Laterne bekrönt, die Ecken nach der Innenſeite von zwei Thürmen mit ſchlichtem Pyramidendach ausgefüllt, welche die Treppen zu der Empore enthalten, nach der Hofſeite mit zwei zu Sakriſteien beſtimmten Räumen. Eine hübſche Vorhalle auf gekuppelten Säulen legt ſich in ganzer Breite vor den Bau. Das Innere zeigt eine edle und reiche Gliederung in claſſiſch durchgebildeten Formen, korinthiſche Pilaſter mit originellen Schilfblatt-Kapitälen, dazwiſchen Wandniſchen, die Bögen und Tonnengewölbe elegant ſtucchirt mit Ornamentbändern, welche Bildfelder einſchlieſsen, in den Zwickeln ſchwebende Engel, den antiken Victorien nachgebildet, die Kuppel mit rautenförmiger Caſſettirung. Die Sculpturen, von der Hand Jean Goujon's, gehören wie die Kapelle ſelbſt zu den wenigen noch ziemlich gut erhaltenen Theilen des Baues. Auſserdem iſt nur noch das Hauptportal und der links ſich anſchlieſsende Flügel vorhanden.

An die Rückſeite der Schloſsanlage ſchlieſst ſich ihrer ganzen Breite nach ein enormes Gartenparterre, 400 Fuſs breit bei etwa 250 Fuſs Tiefe, auf drei Seiten von Arkaden in derber Ruſtika umgeben, »qui donne, ſagt

---

[1]) Dieſs treffliche Werk iſt jetzt im Muſeum des Louvre, Abtheilung der neueren Bildwerke, Nr. 100, aufgeſtellt. Vgl. H. Barbet de Jouy, deſcript. des ſculpt. modernes.

du Cerceau, au jardin un merveilleux esclat à la veuë«. Die Verbindung mit dem Herrenhaufe wurde durch eine breite Terraffe zwifchen vorfpringenden Pavillons bewirkt, von welcher man den Garten und die beiden grofsen Parks mit ihren Alleen und Rafenflächen überfchaute. Zwei Springbrunnen waren, in der Axe der beiden Pavillons, mitten im Garten angebracht. In den Gartenarkaden und den Terraffen waren die Fufsböden mit reich gemufterten emaillirten Platten bedeckt. Ein Bruchftück derfelben wurde in den vierziger Jahren ans Licht gezogen.[1]) Man fieht, dafs die ganze Anlage von fürftlicher Opulenz zeugte und völlig im Sinne der modernen Zeit geftaltet war. Als Nachklänge feudaler Schlofsbauten find nur die Waffergräben und feftungartigen Mauern, fowie die kleinen erkerartig ausgekragten Thürmchen am vorderen Ende der beiden Schlofsflügel zu bezeichnen. Auch ein runder Erker auf mufchelartigem Gewölbe ausgekragt, zum Cabinet des Königs gehörend, deffen Conftruction de l'Orme im vierten Buch feiner Architektur mit befonderer Vorliebe behandelt, gehört hierher.

Zu den intereffanteren Theilen des Schloffes rechnen wir endlich die Grabkapelle, welche Diana fich links vom Schloffe hatte erbauen laffen, und deren Zeichnung du Cerceau mittheilt. Es war ein kleiner Bau, aus einem länglichen Rechteck mit vorgelegter halbkreisförmiger Apfis beftehend, einfchiffig, mit einem Tonnengewölbe bedeckt, von ftrengen fchlichten Formen. Eine Bruftwehr trennte das Vorderfchiff vom Presbyterium, welches auf jeder Seite zwei Reihen von Chorftühlen zeigte. Neben dem Chor traten, den Bau nach aufsen kreuzförmig geftaltend, zwei Querarme, die im oberen Gefchofs eine Empore enthielten, mit ihren Treppenhäufern vor. Diefe kleinen Seitenräume find im Innern rund, mit vier Nifchen erweitert und mit kleinen Kuppeln gefchloffen. Die Façade der Kapelle zeigt ftreng klaffifche Formen, korinthifche Pilafter, dazwifchen Nifchen mit Statuen, in der Mitte das Portal mit einer Attika und einem Rundfenfter darüber. Dann über dem Gebälk mit ausgebauchtem Fries und Confolengefims eine hohe Attika mit dorifchen Pilaftern, der Mittelbau bekrönt von einem Auffatz mit einem Sarkophag, vor welchem Engel mit Palmen Wache halten, und über dem fich eine Figur mit dem unvermeidlichen Wappen erhebt.

Ehe wir von dem Meifterwerk de l'Orme's fcheiden, haben wir noch der prachtvollen Ausftattung des Schloffes zu gedenken. Diefelbe erftreckte fich, von demfelben künftlerifchen Geift entworfen und geleitet, über alle Theile des Baues, und gab diefem den Charakter unvergleichlicher Harmonie, den wir aus den begeifterten Schilderungen der Zeitgenoffen er-

---

[1]) Abgeb. bei Rouyer et Darcel, l'art architectural, T. I, pl. 17.

kennen.[1]) Von den prachtvollen Decken, den holzgeſchnitzten und gemalten Wandbekleidungen ſind nur dürftige Spuren erhalten.[2]) Ebenſowenig iſt von den emaillirten Fuſsböden übrig geblieben, zu welchen man die ausgezeichnetſten Künſtler heranzog.[3]) Von den Bildwerken Jean Goujons zeugt wenigſtens noch die Kapelle, ſowie die Brunnengruppe im Muſeum des Louvre. Zu den zahlreichen Thüren, ſowie zu den Vertäfelungen der Wände hatte man die koſtbarſten und ſeltenſten Holzſorten verwendet. Was davon übrig iſt,[4]) trägt theils den Charakter einer kräftigen plaſtiſchen Behandlung in den derberen Gliederungen und reichen emblematiſchen Füllungen, welche dieſe Epoche liebte, theils zeigt ſie mäſsiges Relief und mehr maleriſche Behandlung durch Intarſia mit Anwendung verſchiedenfarbiger Holzſorten. Die künſtleriſche Vollendung des Ganzen erſtreckt ſich mit ſtets gleich bleibender Sorgfalt bis in die kleinſten Einzelheiten.

Uns, die wir an der feinen Anmuth griechiſcher Formen unſre Schönheitsbegriffe gebildet haben, wird es nicht leicht, den Schöpfungen jener Zeit gerecht zu werden. Schnell ſtöſst uns die ſchwere und zum Theil ſchon barocke Ausdrucksweiſe zurück und wir ſind geneigt, von dieſen Werken uns verletzt abzuwenden. Aber wir begehen damit ein ſchweres Unrecht gegen den Genius jener groſsen Meiſter, die ſo ernſt und hoch von ihrer Kunſt dachten, ſo Herrliches in ihr geſchaffen haben. De l'Orme ſpricht ſich an zahlreichen Stellen ſeines Buches deutlich genug über das Weſentliche in der Architektur aus. An einer Hauptſtelle[5]) ſagt er: »J'ay touſiours eſté d'avis qu'il vaudroit mieux à l'architecte, ne ſçavoir faire ornements ne enrichiſſements de murailles ou autres, et entendre bien ce qu'il fault pour la ſanté et conſervation des perſonnes et de leur biens. Ce qu'auiourd'huy eſt pratiqué tout au contraire . . . . . Je ne dy pas qu'il ne ſoit convenable et fort bon de faire tresbeaux ornements et faſſades enrichies pour les Roys, Princes, et Seigneurs, quand ils le veulent ainſi. Car cela donne un grand contentement et plaiſir à la veuë: principalement quand telles faſſades ſont faictes par ſymmetrie et vraye proportion, et les ornements appliquez en un chacun lieu, ainſi qu'il eſt neceſſaire et raiſon-

---

[1]) Brantôme, Capit. Franç., art. Henry. II (éd. Leyde 1699), T. II, p. 10): »Encore de ces deniers cette Dame n'en abuſa point, car elle fit baſtir et conſtruire cette belle maiſon d'Anet, qui ſervira pour jamais d'une belle decoration à la France, qu'on ne peut dire une pareille, j'entens ſi par aucunes mains violentes elle n'eſt ruinée, ainſi qu'elle en fut à la veille dernièrement, lorsque le procez de Monſieur d'Aumale fut fait, à qui elle appartient par ſucceſſion de ſa mère, que tout ainſi que luy fut condamné à mourir, fut elle ainſi condamnée à eſtre razée et demoliée de fond en comble, dont c'euſt été un grand dommage, et qu'en pouvoient mais les marbres et les pierres qui n'ont aucun ſentiment?« — [2]) Einige Beiſpiele in Pfnor's Monographie. — [3]) Eine ſchöne Probe giebt Pfnor. — [4]) Vgl. Rouyer et Darcel, l'art architectural, Vol. I, pl. 27 und mehrere Tafeln bei Pfnor. — [5]) Le premier tome de l'architecture, liv. I, chap. VIII, im Anfang.

nable . . . . . . Pour-ce ie conseille à l'Architecte, et à tous qui font profession de bastir, qu'ils s'estudient plustost à cognoistre la nature des lieux, que à faire de tant beaux ornements, qui le plus souvent ne servent que de filets à prendre les hommes, ou ce qui est dans leurs bourses . . . . Aussi ie ne voudrois point que les dicts ornements des faces empeschassent, qu'on ne peust donner les vrayes mesures qu'il fault à une salle ou chambre, et aussi qu'on ne peust mettre les portes, fenestres et cheminées aux lieux plus commodes et necessaires, sans y rien faire par contrainte, ains plustost par les moiens de l'art et de nature«.

Diese Grundsätze hat der Meister an seinen Bauten entschieden zur Geltung gebracht, und wer zweckmäsige Anlage und Eintheilung, wohlabgewogenen Gegensatz der Massen, wirkungsvolle Bewegung des Gesammtumrisses, edle Verhältnisse und rhythmische Gliederung zu würdigen weiss, wird überall den grossen Architekten erkennen. Wem aber ein unhellenisch profilirter »Eierstab« alle diese Vorzüge verdecken kann, dem ist überhaupt nicht zu helfen.

§ 69.
Die Tuilerien.

Die grossartigste Aufgabe seines Lebens wurde de l'Orme zu Theil, als Katharina von Medici ihn mit dem Bau eines neuen Schlosses bei Paris betraute. Bei dieser Aufgabe hatte der Meister sichtlich sein ganzes Können und Wissen zur Geltung zu bringen gesucht, aber sein gewaltiger Plan, den du Cerceau [1]) mittheilt, und der etwa das höchste Ideal des damaligen Palastbaues verwirklicht haben würde, blieb nicht bloss unausgeführt, sondern selbst das, was ihm zu verwirklichen gestattet war, wurde später fast bis zur Unkenntlichkeit entstellt. Wir sind auf die leider ungenügenden Zeichnungen du Cerceau's angewiesen, wenn wir uns ein Bild von den Absichten des Künstlers machen wollen.

Um 1564 beschloss die Königin, in der Nähe des Louvre, westlich vor den Thoren und Wällen der Stadt, sich einen neuen Palast erbauen zu lassen, der von den Ziegeleien, welche damals dort lagen, den Namen der Tuilerien erhielt. Die Ausführung des Baues übertrug sie Philibert de l'Orme, der bis zu seinem Tode das Werk fortführte und dann seit 1570 durch Jean Bullant ersetzt wurde. Aber schon 1572 gab die Königin den Plan auf, weil ihr Astrolog ihr verkündet hatte, sie müsse sich vor St. Germain hüten, wenn sie nicht von einem Gebäude erschlagen werden wollte. Da nun die Tuilerien zur Pfarre St. Germain l'Auxerrois gehörten, so gab die abergläubische Katharina das Unternehmen auf. Was von de l'Orme

[1]) Les plus excellents bastimens, Vol. II. Vgl. damit Blondel, arch. Franç., Vol. IV.



ausgeführt worden iſt, wird auf unſerem kleinen Plan (S. 229) mit (8) bezeichnet. Es iſt der jetzige Mittelpavillon mit den anſtoſsenden Flügeln. Die Eckpavillons dagegen (9) darf man wohl Jean Bullant zuſchreiben.[1])

Vergleichen wir nun mit dieſen ärmlichen, dazu noch ſchlimm verballhornten Bruchſtücken den impoſanten Plan, welchen de l'Orme ſeinem Bau zu Grunde legte (Fig. 92). Der Palaſt ſollte danach ein Rechteck von 816 zu 504 Fuſs umfaſſen. Der Haupteingang lag an der Stadtſeite bei D, ungefähr wo heute der Triumphbogen ſteht. Aus dem groſsen dreiſchiffigen äuſsern Veſtibül gelangte man durch ein kleineres inneres in den Haupthof A, der auf beiden Seiten mit Arkaden eingeſchloſſen war. Vier kleinere Höfe, dazwiſchen zwei Amphitheater, wohl für Spiele und Feſtlichkeiten beſtimmt, trennten die beiden mittleren Querflügel von den beiden äuſseren Galerien, unter denen C gegen die heutige Rue de Rivoli, B gegen den Fluſs liegt. Von der Gartenſeite führte der Eingang E in die jetzt vermauerten Arkaden H und dann in die ebenfalls nicht mehr vorhandene prachtvolle Haupttreppe, die in doppeltem Lauf kreisförmig emporſtieg. Die Wohngemächer vertheilten ſich auf die beiden langen Hauptflügel der weſtlichen Gartenſeite und der öſtlichen Stadtſeite, zwiſchen denen die vier Querflügel als Galerien und Arkaden die Verbindung herſtellten. Gewaltige Pavillons auf den Ecken, zu denen auf den Langſeiten in wohl gemeſſenem Abſtand drei andere, auf den Schmalſeiten je einer kam, ſollten dem Bau nicht bloſs eine wirkſame Abwechſelung der Maſſen, ſondern im Innern die wünſchenswerthe Vermehrung der Räume geben.

Wenn Viollet-le-Duc[2]) den Plan als unpraktiſch verwirft, weil die innere Eintheilung ſich von der bis dahin in Frankreich gültigen entfernt, ſo ſcheint er uns im Unrecht. Man darf nicht vergeſſen, daſs es ſich hier zum erſten Mal um einen Palaſt handelt, in welchem das Königthum ſelbſt, offiziell gleichſam, mit ſeinem ganzen Hofſtaat reſidiren und repräſentiren will, während alle Schlöſſer Franz' I einen privaten Charakter tragen und mehr auf die perſönlichen Neigungen und intimeren Umgebungen des Fürſten berechnet ſind. Der Plan der Tuilerien bietet in zwei Gruppen eine für einen groſsen und glänzenden Hofhalt reichlich genügende Anzahl gröſserer und kleinerer Gemächer, zu denen noch der ſchön disponirte Feſtſaal F kommt. Die Räume ſind auſserdem durch genügende Degagements und Nebentreppen verbunden, und bei dem ungemein rationellen Geiſt de l'Orme's und dem eingehenden Intereſſe, welches die Königin an künſtleriſchen Unternehmungen hatte, läſst ſich vorausſetzen, daſs das Programm wohl durchdacht war. Ausdrücklich wird uns dieſs ſogar von de l'Orme ſelbſt

[1]) Bekanntlich ſind die Tuilerien durch die Communards 1871 eingeäſchert und ſeitdem nicht wieder aufgebaut worden. — [2]) Entretiens, V. I, p. 361.



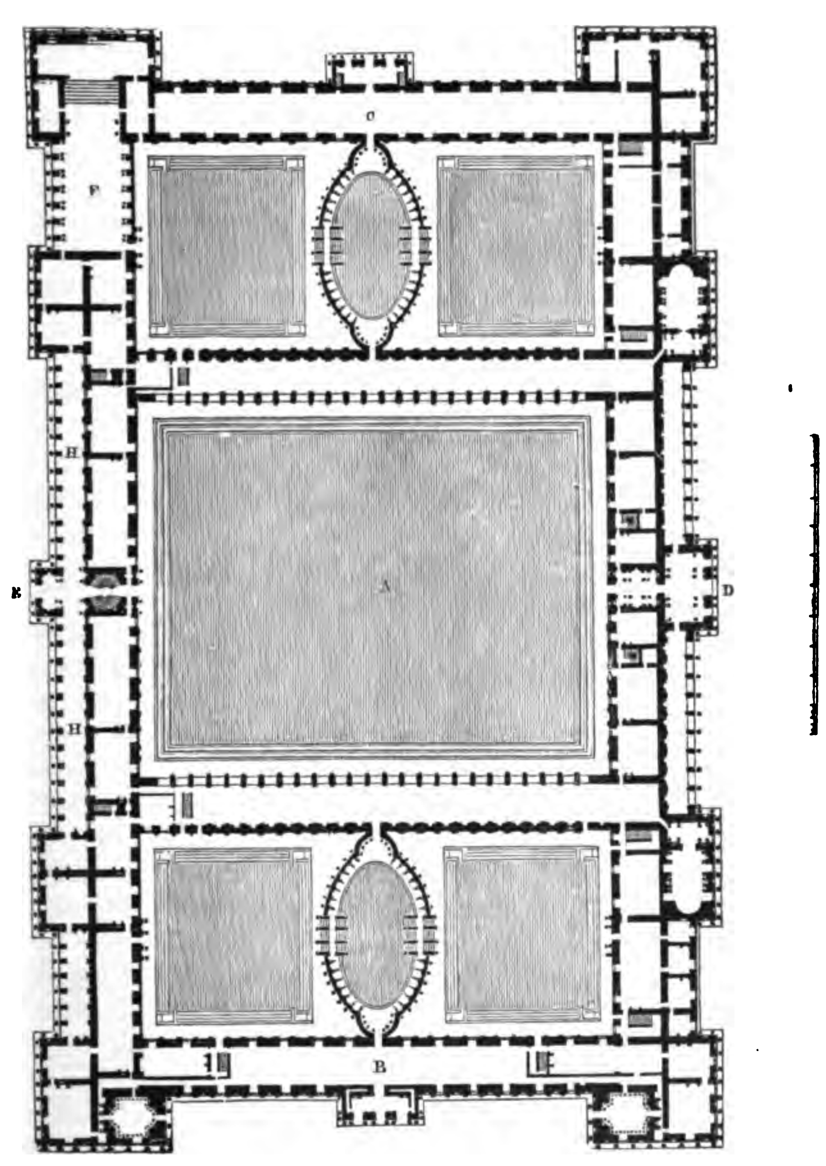


Fig. 92. De l'Ormes Plan der Tuilerien. (Du Cerceau.)

bezeugt:[1]) »Ainſi qu'on voit auiourd'hui eſtre faict au palais de la maieſté de la Royne mère, à Paris, laquelle . . . . . . a voulu prendre la peine, avec un ſingulier plaiſir, d'ordonner le departiment de ſondit palais, pour les logis et lieux des ſalles, antichambres, chambres, cabinets et galleries,

[1]) Architecture, liv. I, chap. VIII, f. 20.

et me donner les meſures des longueurs et largeurs«. Wenn wir alſo ſeinen Plan nicht vollſtändig mehr erklären können, ſo liegt die Schuld davon nur an den ungenügenden Ueberlieferungen.

Dieſelbe Stelle ſeines Buches giebt Rechenſchaft über die architektoniſchen Formen des Baues. Offenbar verlangte die Königin[1]) möglichſte Pracht der Ausführung, und der Architekt bewies, daſs er dieſer Forderung zu genügen vermöge (Fig. 93). Er begann mit der Gartenfaçade. Der mittlere Pavillon, für den Eingang beſtimmt, wurde mit den beiden doppelt ſo breiten Seitenpavillons im Erdgeſchoſs durch offene Arkaden verbunden, dreizehn an jeder Seite. Sie beſtehen auf dem von du Cerceau mitgetheilten Grundriſs aus Bogenhallen auf Pfeilern mit vortretenden Säulen. Der Aufriſs der Façade, den du Cerceau giebt, zeigt aber eine Abweichung, die einer lebendigeren, rhythmiſcheren Gliederung förderlich war. Es wechſeln nämlich ſtets ein paar Säulen mit einem Pilaſterpaar, und da über den Säulen auch die Gebälke mit dem Geſimſe vorſpringen, ſo ergab ſich ſchon daraus eine fein abgewogene Wechſelwirkung. Die Arkaden ſchloſſen im oberen Geſchoſs mit einer flachen Terraſſe, die durch ein kräftiges durchbrochenes Geländer eingefaſst wurde. Das obere Stockwerk iſt, vielleicht im Hinblick auf die ländliche Lage und Umgebung, als Dachgeſchoſs in Form einer hohen Attika behandelt. Hier hat der Architekt dasſelbe Geſetz rhythmiſchen Wechſels zur Geltung gebracht, wie am Erdgeſchoſs. Ueber den Arkadenſtellungen des letztern iſt jedesmal ein Fenſter mit bogenförmiger Giebelkrönung angebracht, daneben folgt ein geſchloſſenes niedrigeres Wandfeld mit geradem Giebel, auf welchem Statuen ruhen und in deſſen Mitte ein Wappen prangt. Die Pavillons erhielten noch ein zweites Stockwerk, im Erdgeſchoſs Säulen, in den oberen Pilaſterſtellungen; doch theilt du Cerceau nur den mittleren Pavillon, und auch von dieſem nur das Erdgeſchoſs mit.

Zu den edlen und groſsartigen Verhältniſſen, der trefflich durchdachten rhythmiſchen Bewegung der Maſſen, der lebendig betonten Gliederung fügt de l'Orme im Einzelnen eine Feinheit der Durchbildung, mit der er ſich auch als Meiſter eleganter Dekoration bewährt. Bei der Pilaſter- und Säulenſtellung des Erdgeſchoſſes wendet er den ioniſchen Stil, aber in jener Umwandlung an, die er als »franzöſiſche Ordnung« erfunden und zuerſt bei der Kapelle von Villers Cotterets angewendet hatte. Er ſetzt ſeine Säulenſchäfte aus einzelnen Stücken zuſammen, und die cannelirten Trommeln verbindet er durch breite Marmorbänder. Auf letzteren bringt er ſymbo-

[1]) De l'Orme, ibid.: »d'abundant elle a voulu auſſi me commander faire pluſieurs incruſtations de diverſes ſortes de marbre, de bronze doré, et pierres minerales, comme marchaſites incruſtées ſus les pierres de ce païs, tant au faces du palais et par le dedans que par le dehors.«



lische Ornamente an, Lorbeerblätter und Keulen als Embleme der Stärke von verknoteten Schnüren, Zeichen des Wittwenstandes, umschlungen. Diese Ornamente, geschmackvoll entworfen und aus dem feinen Material in zartem Relief gearbeitet, bilden einen wohl überlegten Gegensatz mit den tief ausgearbeiteten Canneluren der Säulentrommeln. Aehnlicher Reichthum

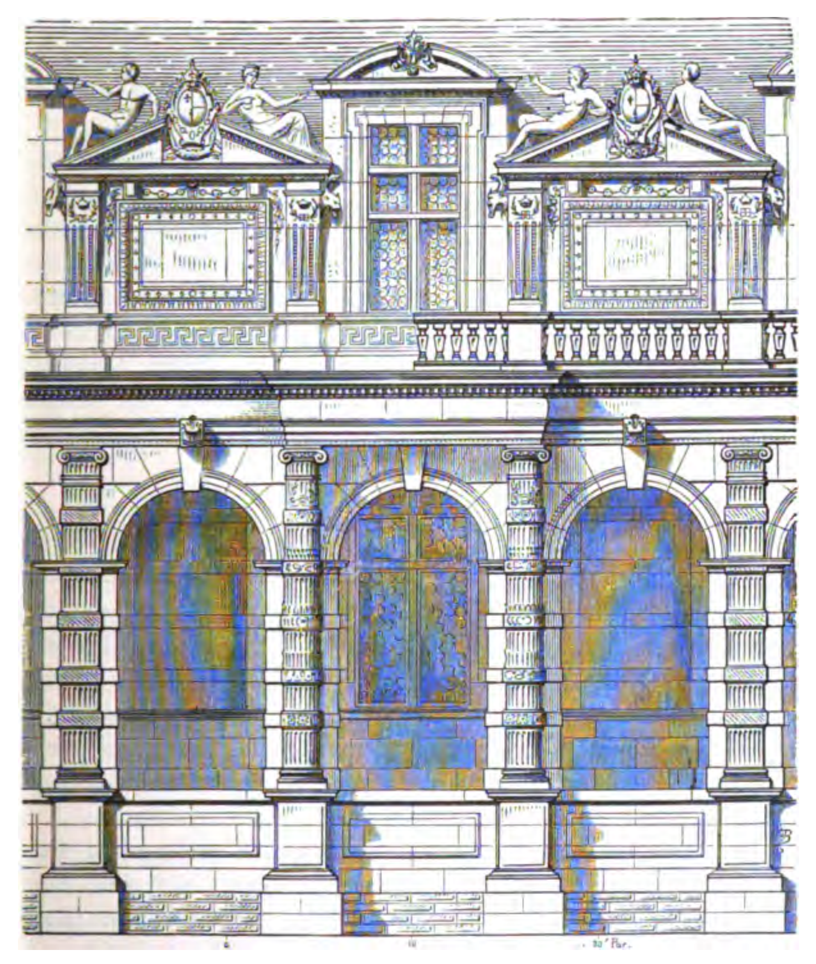


Fig. 93. Tuilerien. Theil von de l'Ormes Gartenfaçade. (Du Cerceau und V.-le-Duc.)

der Dekoration, noch gesteigert durch figürliche Bildwerke, herrscht am oberen Geschoss. Unter den Emblemen bemerkt man den häufig wiederkehrenden Namenszug Heinrichs und seiner Gemahlin.

Die Hoffaçade, welche du Cerceau ebenfalls giebt, zeigt ähnliche Eintheilung und Behandlung, die nur im Erdgeschoss dadurch vereinfacht ist,

daſs die Arkaden fortfallen und ausſchlieſslich Pilaſter angewandt ſind. Eine originelle Anordnung bemerkt man an dem erſten Fenſterpaar zu beiden Seiten des Mittelbaues. Hier ſind im oberen Geſchoſs die ausnahmsweiſe dicht neben einander angebrachten beiden Fenſter durch gemeinſamen Giebel, auf welchem Statuen ruhen, bekrönt: eine Anordnung, die in Verbindung mit dem mittleren Pavillon von trefflicher Wirkung ſein muſste. Die ſpäteren taktloſen Umgeſtaltungen haben von der edlen Architektur de l'Orme's kaum einen Schatten übrig gelaſſen. Wäre der Palaſt nach ſeinen Plänen vollendet worden, ſo dürfte kein anderes Königsſchloſs an Groſsartigkeit und Schönheit mit ihm ſich meſſen.

Die Pavillons, welche Jean Bullant den beiden Flügeln des de l'Orme-ſchen Baues hinzufügte, ſchlieſsen ſich in Anlage, Eintheilung und Behandlung dem Mittelbau an; doch ſind auch ſie von ſpäteren Umgeſtaltungen ſo übel betroffen worden, daſs über den Werth der Arbeiten Bullant's ein Urtheil nicht mehr möglich iſt. Nur ſo viel erkennt man noch, daſs er als verſtändiger Künſtler eine harmoniſche Geſammthaltung erſtrebte und fern von der Rohheit derjenigen war, welche ſpäter durch Aufführung der Koloſſalordnung auf den Ecken und an der Fluſsſeite die urſprüngliche Architektur ſowohl der Tuilerien als der Louvregalerie auf's Empfindlichſte beeinträchtigten.

§ 70.
Das Schloss von St. Maur.

Wenn wir die Reihe der Werke de l'Orme's mit St. Maur abſchlieſsen, ſo müſſen wir daran erinnern, daſs wir es mit einer Schöpfung ſeiner jungen Jahre zu thun haben. Kurz vor dem Tode Franz' I begann er für ſeinen Gönner, den Cardinal du Bellai, den Bau des Schloſſes, welches nachher in die Hände der Katharina von Medici kam und unter ſeiner Leitung bedeutend vergröſsert wurde. Heute iſt nichts mehr von dem Bau vorhanden.

St. Maur[1]) liegt zwei Meilen von Paris bei Vincennes an der Marne. Das Schloſs (Fig. 94) bildete beinahe ein Quadrat, auf den vier Ecken durch gewaltige Pavillons flankirt, die auf drei Seiten durch Bogenhallen auf Pfeilern im Erdgeſchoſs wie in den oberen beiden Stockwerken verbunden wurden. An der Seite des Eingangs fehlte dieſe Verbindung, und ſtatt der Arkaden war ein mittlerer Pavillon angelegt, der die impoſante dreiſchiffige Thorhalle enthielt. Gegen den Hof öffnete ſich dieſelbe auf eine Arkade, welche beiderſeits auf eine Treppenanlage mündete. Niedrige Pfeilerhallen mit geradem Gebälk zogen ſich um die drei anderen Seiten

[1]) Du Cerceau, Vol. II. Vgl. Paluſtre II, 68.

des Hofes und trugen im erſten Geſchoſs eine Terraſſe, welche zur Verbindung der Zimmer diente. In der Mitte jedes dieſer drei Flügel war eine Haupttreppe mit gerade anſteigendem Lauf angebracht. Jede der dadurch gebildeten vier Gebäudemaſſen war in wahrhaft vornehmer Weiſe aus groſsen Sälen und mehreren geräumigen Zimmern mit den nöthigen Nebengemächern zuſammengeſetzt. Nach der vorderen Seite lag ein ausgedehnter äuſserer Hof, auf vier Seiten von Dienſtwohnungen umſchloſſen. Links neben dem Hauptbau dehnte ſich, an den Fluſs ſtoſsend, ein Fruchtgarten aus; an die Rückſeite aber ſchloſs ſich ein ungeheures Gartenparterre, aus zweiundvierzig verſchieden verzierten Feldern beſtehend. Wie wir durch du Cerceau erfahren, hatte der Cardinal nur einen Flügel des Gebäudes

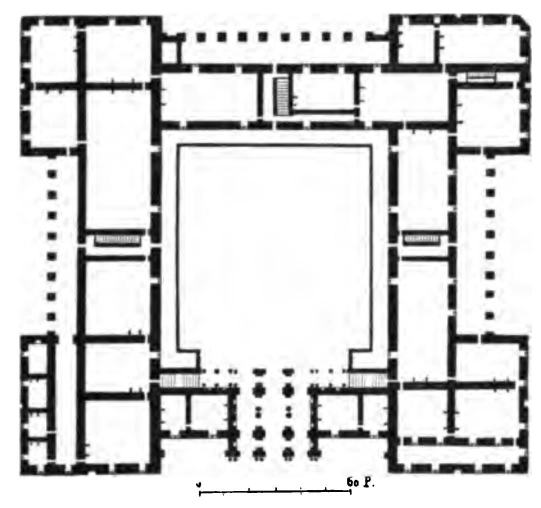


Fig. 94. Schloſs St. Maur. (Du Cerceau.)

ganz vollendet; die Königin aber beſchloſs, den Bau weiter zu führen und zu vergröſsern und de l'Orme hatte ein Modell des Ganzen ausgearbeitet.[1]) Die Hoffaçaden zeigten anfangs nur ein Stockwerk, mit doppelten korinthiſchen Pilaſtern, in den Ecken mit Säulen derſelben Ordnung belebt; darüber eine ſchlichte Attika mit dem abſchlieſsenden Geſimſe. Die Königin lieſs ſpäter ein zweites Geſchoſs aufſetzen.

Trägt dieſe Architektur das Gepräge einer ſtreng klaſſiſchen Einfachheit, ſo nimmt das Aeuſsere den Charakter des Derben, ſelbſt Trockenen an. Sämmtliche Ecken und Fenſtereinfaſſungen, ſowie die Arkadenbögen

[1]) De l'Orme in ſeinem Livre d'architecture, VIII, ch. 17, fol. 251 ſagt ſelbſt von dieſem Bau: »lequel auiourd'huy ſe continue et acheue par la maieſté de la Royne mère, d'une façon bien autre et beaucoup plus riche et logeable, qu'il n'auoit eſté encommençé et ordonné.«

ſind in Ruſtika ausgeführt und ſelbſt die korinthiſchen Säulen, mit denen im unteren Geſchoſs die Ecken etwas ſeltſam umrahmt werden, müſſen ſich dieſer Behandlung fügen. Sogar die Schlote der hohen Schornſteine ſind in Ruſtika durchgeführt. Wir erinnerten ſchon daran, daſs damals die Architekten in dieſer Bauweiſe den ländlichen Charakter ausgeſprochen glaubten. Reichere Formen, aber in barock ſpielender Weiſe, ſind an den Dachfenſtern zur Verwendung gekommen. Das Hauptſtück aber iſt der breite und hohe antike Tempelgiebel mit figürlichem Schmuck, aber zugleich von zwei Bogenfenſtern durchbrochen, der ſich über die ganze Arkadenreihe des Mittelbaues ausſpannt; eine Neuerung, die man der noch friſchen Begeiſterung für die in Italien gewonnenen antiken Anſchauungen zu Gute halten muſs. Du Cerceau ſagt: »ſur lequel eſt aſſis un Frontispice, qui eſt bien un ordre et manière Antique, et esclatant à nous, qui n'en avons point faict en noſtre France de ſi grand«. Wir Heutigen finden es freilich unpaſſend und unſchön, um ſo mehr, da es mit den ſteilen Dächern der Pavillons — de l'Orme hat jede Ecke durch zwei geſonderte Dächer als einen Zwillingspavillon geſtaltet — einen Widerſpruch bildet.

Steht indeſs der Künſtler in dieſem Jugendwerk minder bedeutend da, ſo haben die Schöpfungen ſeiner reiferen Jahre ihn uns in voller Meiſterſchaft gezeigt.

§ 71.

Jean Bullant.

Eine in mancher Hinſicht an de l'Orme erinnernde Erſcheinung iſt Jean Bullant, von deſſen Leben wir freilich nur ſpärliche Kunde haben. Sein Geburtsort ſcheint Ecouen, das er mit dem Hauptwerk ſeiner künſtleriſchen Thätigkeit zu ſchmücken beſtimmt war. Auch bei ihm dürfen wir annehmen, daſs ſeine Geburt um 1515 fällt. Wie de l'Orme war er in ſeiner Jugend in Italien, um dort die Werke der alten und neuen Meiſter zu ſtudiren. In ſeiner Schrift über die Architektur erzählt er ſelbſt, daſs er in Rom die mitgetheilten Zeichnungen nach der Antike aufgenommen habe.[1]) Es findet ſich darunter eines jener prachtvollen korinthiſchen Kapitäle vom ſogenannten Tempel des Jupiter Stator[2]) (Dioskurentempel im Forum), welches er im groſsen Porticus des Hofes zu Ecouen genau nachgebildet hat. Ein Beweis, daſs die Erbauung des Schloſſes nach ſeiner italieniſchen Reiſe fällt.

Es ſteht zu vermuthen, daſs ſein Gönner, der Connetable von Montmorency, welchem Ecouen gehörte, früh auf ſein Talent aufmerkſam gemacht,

---

[1]) Reigle generalle d'architecture, in der Dedication und der Vorrede; » . . . . . que i'ai meſurées à l'antique dedans Rome«; » . . . . . . que moy mesmes les ay meſurez et practiquez. — [2]) Ibid. Fol. E. VIII.

ihn nach Italien geschickt habe. Gewifs ift, dafs der Connetable, als er während der Zeit feiner Ungnade von 1541 bis 1547 in Ecouen wohnte, den Entfchlufs fafste, das alte Schlofs umzubauen und durch Bullant ein neues aufführen zu laffen.[1]) Mit diefer grofsen Unternehmung begründete der Architekt feinen Ruf und gewann, als mit dem Regierungsantritt Heinrichs II Montmorency wieder zur Macht gelangte, bald die Gunft des Königs, der ihn durch einen Erlafs vom 25. Oktober 1557 zum Generalinfpektor fämmtlicher Bauten der Krone ernannte.[2]) Sofort nach dem Tode Heinrichs II fiel er gleich de l'Orme in Ungnade und mufste einer Kreatur der Katharina Namens François Gannat weichen.[3]) Von 1559 bis 1570 blieb er, wie es fcheint, ohne weitere Aufträge, wie er denn felbft fagt, der Connetable habe ihn immer beim Bau feines Schloffes verwendet, weil er fonft meiftens ohne andere Befchäftigung gewefen.[4]) Er nahm feinen Wohnort in dem ftillen Ecouen und befchäftigte fich, ähnlich wie de l'Orme, mit theoretifchen Unterfuchungen und literarifchen Arbeiten.

Das erfte Werk, welches man diefer Mufse verdankt, erfchien unter dem Titel: »RECVEIL D'HORLOGIOGRAPHIE, contenant la description, fabrication et ufage des horloges folaires, Paris 1561«. Er nennt fich darin Architekt des Connetable von Montmorency, dem er diefes und das folgende Buch gewidmet hat. Im nächften Jahre 1562 erfchien fein »PETIT TRAICTE DE GEOMETRIE«, mit welchem das frühere Werk dann zu einem Ganzen verbunden wurde. Mit zahlreichen Holzfchnitten ausgeftattet, geben diefe Schriften den Beweis der wiffenfchaftlichen Studien und der ernften Neigung zur Theorie, welche ihn ähnlich wie de l'Orme auszeichnete. Seine Hauptarbeit auf diefem Gebiet ift aber die 1564 herausgegebene, dem Sohne des Connetable gewidmete, 1568 und fpäter noch öfter neu aufgelegte: »REIGLE GENERALLE D'ARCHITECTURE des cinq manières de colonnes, a fçavoir Tuscane, Dorique, Ionique, Corinthe et Compofite à l'exemple de l'antique fuiuant les reigles et doctrine de Vitruue«.

Diefe Arbeiten freilich find weder fo umfaffend, noch von der felbftftändigen Bedeutung, wie jene de l'Orme's,[5]) welchem er auch in allgemein wiffenfchaftlicher Bildung nachfteht. Aber die Befcheidenheit, mit der

---

[1]) Nach Paluftre II, 49 freilich hätte der Umbau fchon 1532 unter einem Meifter *Charles Baillard* (oder Billard) begonnen und Bullant wäre diefem erft 1550 gefolgt. — [2]) De Laborde, la renaiff. des arts, V. I, p. 453. — [3]) Ibid. p. 458. — [4]) Reigle generalle, in der Dedication: »d'autant que la pluspart du temps me reftoit fans autre occupation«. Diefe Ausfage fteht denn auch im Gegenfatz zu all den meift kirchlichen Bauten, welche Paluftre II, 3 ff. dem Meifter zufchreiben will. Wir können darin nur Werke erkennen, in denen fich der Einflufs feiner Formenwelt ankündigt. — [5]) Schon dem äufsern Umfange nach nicht, da Bullant's Schrift in der erften Auflage 24 Folioblätter, de l'Ormes Werk deren 283 enthält.



Bullant ſich überall ausſpricht, beweiſt, daſs er zugleich weit von jeder Ueberhebung entfernt war. Ueberhaupt iſt ſeine Stellung eine beſcheidnere, und er war niemals wie de l'Orme Abt, Canonicus, königlicher Rath und Almoſenier. Die gelehrte Bildung, die wir bei jenem angetroffen, vermiſſen wir bei Bullant, und er ſagt ſelbſt in der Widmung ſeiner Schrift über die Geometrie: »Monſeigneur, je vous prie que ſi vous trouvez quelque faute à la lettre et langage vouloir excuſer la rudeſſe et malaornement de mondit langage, parce que je ne ſuis latin«. Und in ſeiner Architektur, »quelque ſimple et mechanique qu'il ſoit«, entſchuldigt er ſich wegen ſeines »petit entendement à comprendre ès livres de Vitruue«. Bullant beſchränkt ſich denn auch, — da er ſein Buch nur geſchrieben, »pour les ouvriers, car les hommes doctes en ceſt art n'ont beſoing de mes eſcripts« —, auf Darſtellung der verſchiedenen Säulenordnungen, die er aber mit auſserordentlicher Genauigkeit nach geometriſchen Formeln und Geſetzen entwerfen lehrt, ſo daſs ſein Buch in der That für die Praxis damals von erheblichem Werth geweſen ſein muſs. Wir ſehen auch aus dieſem Beiſpiel, welch ernſte Mühe zu jener Zeit jeder Architekt ſich mit dem gründlichen Studium ſeiner Kunſt, namentlich mit der Erforſchung der Verhältniſſe gegeben hat. Auf der letzten Seite entläſst er den Leſer mit einem Quatrain und einem Sonett, in welchem es u. a. heiſst:

»Si qu'or' auant on voye en-my la France
Maints beaux Pallais d'orgueilleuſe apparence
Ne ceder point aux Babyloniens«.

Mit dem Jahre 1570 hörte die königliche Ungnade auch für Bullant auf. Er wurde zum Architekten Katharinas und zum Aufſeher ihrer Bauten ernannt, und da de l'Orme eben geſtorben war, trat er als deſſen Nachfolger bei den Tuilerien ein.[1]) Auſserdem muſste er für die Königin, als dieſe aus Aberglauben den Bau des Palaſtes liegen lieſs, ein neues Stadtſchloſs, das Palais de la Reine, ſpäter Hôtel de Soiſſons genannt, aufführen. Es wurde ſpäter durch die Kornhallen verdrängt, in deren Mauerwerk ſich noch eine koloſſale korinthiſche Säule davon erhalten hat. Da in demſelben Jahre mit de l'Orme auch Primaticcio ſtarb, ſo wurde er an deſſen Stelle zum Aufſeher der königlichen Bauten ernannt und leitete als ſolcher nicht bloſs die Arbeiten von Fontainebleau,[2]) ſondern auch die Ausführung der Königsgräber in St. Denis. Er wird in den Rechnungen als »ordonnateur de ladicte ſepulture« bezeichnet.[3]) Auch am Schloſſe

[1]) Ueber ſeine Betheiligung bei dieſem Bau vgl. oben § 65. — [2]) De Laborde, la renaiſſ. Vol. I, p. 462: »A maiſtre Jean Bullant, controleur desdicts baſtimens, la ſomme de 200 liv., pour une demie année de ſes gages«. — [3]) Ibid. p. 535: »A mre. Jehan Bullant, architecte du Roy, pour ſes gaiges et appointements d'ordonnateur de ladicte ſepulture durant dix mois quinze jours, 523 liv.«



St. Maur, welches die Königin anfehnlich vergröfsern liefs, finden wir ihn befchäftigt.[1])

Bullant machte im Oktober 1578, krank und fchwach, in Ecouen fein Teftament und ftarb dort am 10. desfelben Monats.[2]) Er hinterliefs eine Frau mit neun Kindern. Einen Monat vorher war Pierre Lescot verfchieden, und fo blieb von den grofsen Meiftern, welche die Bewegung der Renaiffance in Frankreich zu ihrer Vollendung geführt, nur du Cerceau übrig, auch diefer bald auf fremder Erde fein Leben endend.

§ 72.
Das Schloss Ecouen.

Ecouen liegt fünf Meilen nördlich von Paris, in einem von Hügeln eingefchloffenen Thale, umgeben von prachtvollen Baumgruppen. Als der Connetable von Montmorency die feudale Burg abbrechen und ein neues Schlofs errichten liefs, war es offenbar feine Abficht, an Grofsartigkeit und Pracht der Anlage mit den glänzendften königlichen Bauten zu wetteifern. In Bullant fand er den geeigneten Meifter, der noch voll von den Eindrücken Italiens ein Werk fchuf, das zu den erften feiner Zeit gerechnet werden mufs. Glücklich durch die Stürme der Revolution bis auf unfere Tage gerettet, gehört es zu den wenigen faft vollftändig erhaltenen Schlöffern jener Epoche. Nur das Hauptportal mit feinem Triumphbogen wurde durch einen fpäteren Befitzer abgeriffen, um einige taufend Franken zu feiner Ausbefferung zu erfparen. Napoleon I gab dem Schloffe die Beftimmung einer Erziehungsanftalt für die Töchter der Ehrenlegionaire, und noch jetzt dient es nach kurzer Unterbrechung diefem Zweck.

Das Schlofs[3]) bildet ein mächtiges Viereck, welches fich um einen beinahe quadratifchen Hof von 70 zu 60 Fufs gruppirt (Fig. 95). Auf den Ecken fpringen hohe Pavillons als gewaltige Einfaffung vor, in den äufseren Winkeln mit kleinen runden Treppenthürmen, den letzten Reminiscenzen mittelalterlicher Auffaffung, flankirt. Auf drei Seiten, vorn, links und an

---

[1]) A. Berty, les grands architectes, p. 160. — [2]) Ein gelehrter Forfcher der Picardie, H. Dufevel, in feinen »Recherches hiftoriques fur les ouvrages exécutés dans la ville d'Amiens par des maitres d'oeuvre pendant les XIV, XV et XVI fiècles« (Amiens, 1858) hat aus den Archiven ermittelt, dafs ein Meifter Jehan Bullant, der mehrmals in den Rechnungen vorkommt, 1574 Architekt der Stadt Amiens war, in diefer Stellung aber den Behörden Anlafs zu Klagen gab, weil er die Arbeiter dadurch, dafs er ihnen oft aus einem Buche vorlas, zum Müfsigfitzen verleitete. Da an eine Identität mit unferem Jean Bullant nicht zu denken, haben wir es in diefer anziehenden Notiz offenbar mit einem Namensvetter und Kunftverwandten des Meifters von Ecouen zu thun. Vgl. A. Berty a. a. O. p. 160 ff. — [3]) Aufnahmen bei Du Cerceau, Vol. II, bei Baltard, Paris et fes environs (14 Tafeln) und bei Rouyer et Darcel, l'art architect. Vol. I, pl. 43—47 (Einzelheiten der Ausftattung.) Vgl. dazu Paluftre II, 49 ff.



der Rückſeite, umgeben Waſſergräben den Bau; an der rechten Seite ſchlieſst ihn eine groſse Terraſſe ein. Kleinere Terraſſen, innerhalb der Gräben den Bau unmittelbar umgebend, beherrſchen den Blick über Gärten, Park und Waldung. Ein Garten, rings von Mauern umſchloſſen, die an zwei Seiten eine Niſchenarchitektur zeigen, lehnt ſich an die vordere rechte Seite der Hauptfaçade, die Terraſſen und den Graben bis hart an den Haupteingang durchſchneidend. Vorn und an der Rückſeite führen Zugbrücken zu feſtungsartigen Eingängen, welche durch kurze in Ruſtika ausgeführte Thürme geſchützt werden. Von den vier Flügeln, aus denen der Bau beſteht, enthält der vordere nur eine lange Galerie, die ſich mit Pfeilerarkaden gegen den Hof öffnet. Die beiden Seitenflügel ſind in gröſsere Zimmer und Säle abgetheilt und haben jeder in der Mitte eine Haupttreppe mit geradem Lauf. Kleinere Treppen liegen in den vier Ecken. Der Flügel der Rückſeite iſt in eine Reihe von Wohngemächern getheilt, von denen das gröſste 24 zu 18 Fuſs miſst. Von den Pavillons enthält der an der linken Ecke der Vorderſeite gelegene die Kapelle, die ihre eigene Treppe und Sakriſtei hat. Die drei andern ſind zu gröſseren und kleineren Wohnräumen eingerichtet. Die Anlage ſpricht ſich überall klar und überſichtlich aus; die Verbindung der Räume iſt zweckmäſsig und durch die zahlreichen Treppen überall leicht zugänglich. Wie in den meiſten Schlöſſern der Zeit iſt auch hier Bedacht darauf genommen, eine Anzahl ſelbſtändiger Wohnungen, zum mindeſten aus zwei zuſammenhängenden Zimmern beſtehend und mit eigenem Ausgang verſehen, zu gewinnen.

Für die architektoniſche Charakteriſtik hat der Künſtler manche Elemente der früheren franzöſiſchen Architektur aufgenommen, ſie aber dem Geſetz der Symmetrie und den Formen der Renaiſſance unterworfen (Fig. 96). Die runden Eckthürmchen mit ihren Laternen, die ſteilen Dächer mit den zierlichen Bleikrönungen, die hohen Schornſteine mit der ſtrengen Pilaſter- und Bogengliederung, namentlich aber die Dachfenſter mit ihrer Einfaſſung von Pilaſtern, bekrönt von einem mehr oder minder reichen Aufbau, gehören hieher. An den verſchiedenen Theilen des Gebäudes ſind die Abſchlüſſe dieſer Lucarnen mit gutem Bedacht variirt: an der leichten einſtöckigen Galerie des vorderen Flügels haben ſie eine ſpielend dekorative Form, an dem rechten Seitenflügel, der auf die groſse Terraſſe hinausgeht und durch einen loggienartigen mit antikem Giebel bekrönten Mittelbau ein mehr claſſiſches Gepräge gewinnt, ſind ſie mit einfachen Bogengiebeln geſchloſſen. An den hohen Pavillons und den Hoffaçaden haben ſie kleine Niſchen mit Statuen, Pilaſtereinfaſſungen und in der Mitte antikiſirende Giebel. Vollends dem gothiſchen Stil huldigte Bullant bei der Kapelle, ein Beweis, wie lange für religiöſe Bauten ſelbſt dieſe Zeit noch an der traditionellen Form feſthielt. Im Ganzen erkennen wir aus all dieſen Zügen, daſs Bullant in ſeinem

Erſtlingswerk eine zwiſchen der alten und der neuen Zeit vermittelnde Stellung einnimmt, während de l'Orme in dem ſeinigen (Anet) ausnahmslos der claſſiſchen Richtung huldigt, die groſsen Eckpavillons beſeitigt, die Einheit der Horizontalen auch bei den Dächern betont, die Kapelle in ſtreng claſſiſcher Weiſe durchführt und nur geringe Spuren einer Conceſſion an die mittelalterliche Auffaſſung erkennen läſst. Eben dadurch gewinnt aber

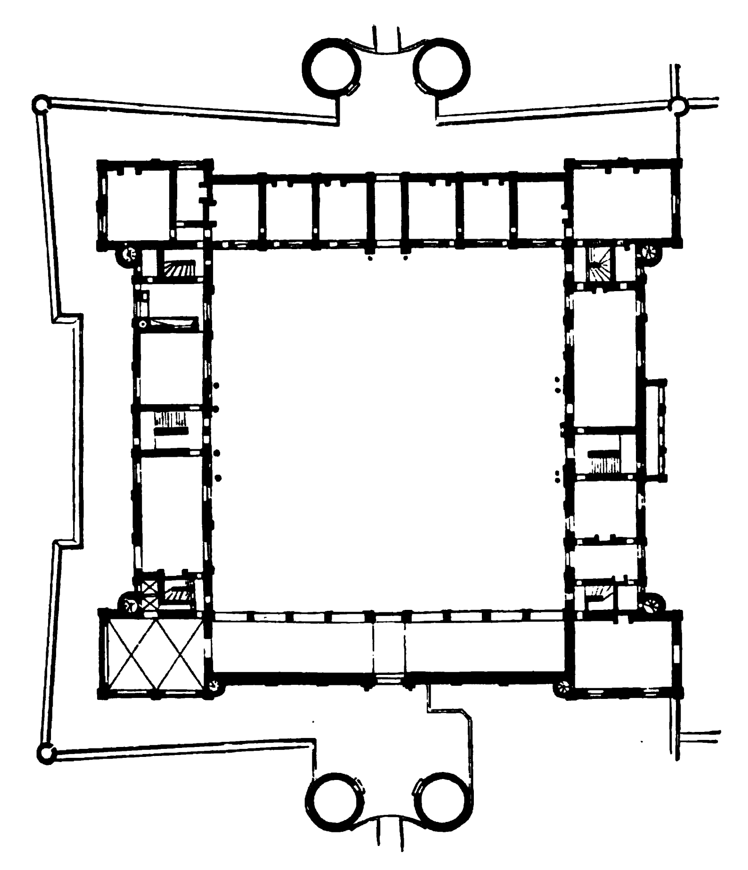


Fig. 95. Schloſs Ecouen. (Baltard.)

Bullants Bau ein mehr nationales Gepräge und berührt uns wie mit einem Hauch wärmerer Empfindung.

Die claſſiſche Formenwelt hat er ſich für die Hauptheile ſeiner Compoſition aufgeſpart, und man muſs geſtehen, daſs er ſie mit künſtleriſchem Bewuſstſein und mit Freiheit handhabt. Am ſchönſten ohne Zweifel an dem prachtvollen Triumphbogen des Haupteinganges, deſſen Motiv de l'Orme in Anet aufgenommen und freilich durch Verlegung in den Schluſspunkt

des Hofes zu ganz neuer Wirkung verwerthet hat. In drei Geſchoſſen baut ſich dieſes Triumphthor als ſtark vorſpringende Halle auf, im Erdgeſchoſs mit doriſchen, darüber mit ioniſchen Säulen, zuletzt mit Telamonenhermen dekorirt, in den ſchmalen Seitenfeldern mit Niſchen geſchmückt. Das Portal öffnet ſich breit mit geradem Sturz; darüber im Hauptgeſchoſs eine Loggia mit groſser Bogenöffnung, im oberſten Geſchoſs endlich eine Niſche mit dem Reiterbild des Connetable. Neben dem Bogen derſelben ſind auf Attiken ruhende Sphinxfiguren angebracht. Die ganze Compoſition iſt ohne Frage eine der geiſtreichſten Verwendungen und Umbildungen antiker Motive, die wir aus jener Zeit beſitzen. Das runde Dach hat der Künſtler auch bei der Galerie des vorderen Flügels angebracht.

Während ſodann am Aeuſsern wie am Innern die Façaden durchgängig nur mit ſchlichten doriſchen Pilaſterſyſtemen gegliedert ſind, hat der Architekt ſich weislich darauf beſchränkt, die Axenlinien, beſonders an den drei Hoffaçaden glanzvoll hervor zu heben. Am einfachſten noch iſt der dem Haupteingang gegenüber liegende breite Thorweg als einſchiffiger Triumphbogen mit vortretenden doriſchen Säulen und reichem Gebälk derſelben Ordnung eingefaſst.[1]) Kapitäle, Geſimſe und Archivolte ſind fein gegliedert, in den Metopen lorbeerbekränzte Schilde abwechſelnd mit Trophäen, in den Bogenzwickeln ſchwebende Victorien mit Lorbeerzweigen angebracht. Auch der Bogengang iſt am Gewölbe reich caſſettirt. Stattlicher iſt die Mitte des rechten Hofflügels ausgebildet. Es galt hier, zwei durch breite Mauerflächen getrennte Portale kräftig hervorzuheben. Bullant hat das obere Geſchoſs mit den groſsen Fenſtern in ſeine Compoſition hineingezogen, Niſchen mit Statuen in der Zwiſchenwand angebracht und das Ganze durch gekuppelte Säulen eingerahmt, zwiſchen denen noch Platz für kleinere Niſchen geblieben iſt. Die untere Ordnung iſt doriſch, die obere korinthiſch, die ganze Compoſition in ihrem ſtrengen Claſſicismus von edler Wirkung; nur Schade, daſs unter den Fenſtern das doriſche Gebälk durchſchnitten wird, um Tafeln mit Emblemen Platz zu machen. Eine Attika, mit lorbeerumwundenen Halbmonden geſchmückt, bildet den Abſchluſs.

Noch groſsartiger aber iſt die gegenüber liegende Mitte des linken Flügels ausgebildet. Hier hat der Künſtler, vielleicht das früheſte Beiſpiel in Frankreich, eine koloſſale, beide Geſchoſſe umfaſſende Säulenordnung angebracht, deren prachtvolle Details dem Dioskurentempel des Forums nachgebildet ſind. Zwiſchen den mittleren Säulen öffnen ſich zwei Eingänge zu dem Treppenhaus und den angrenzenden Sälen, darüber im Erdgeſchoſs zwei kleinere, im oberen Stockwerk zwei groſse Fenſter; in den beiden

[1]) Eine Abbildung desſelben bei Baltard, Pl. 7 und in meiner Architekturgeſchichte, IV. Aufl., S. 731.



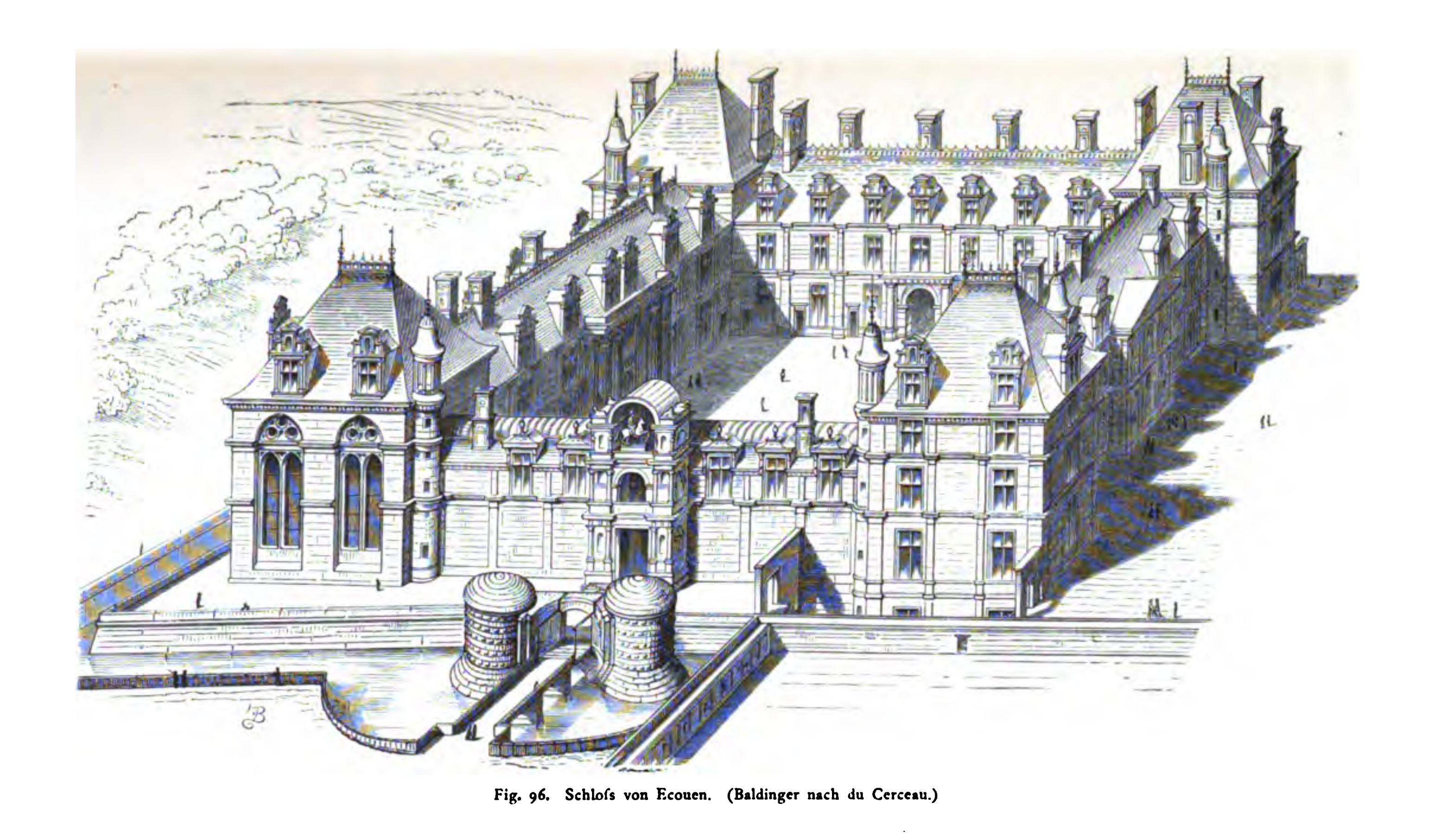


Fig. 96. Schloſs von Ecouen. (Baldinger nach du Cerceau.)

ſeitlichen Intercolumnien ſind Niſchen angeordnet, in welchen der Connetable die beiden Marmorſtatuen Gefangener von Michelangelo hatte aufſtellen laſſen, die urſprünglich für das Grabmal Julius' II gearbeitet, ſpäter ins Muſeum des Louvre gelangt ſind.[1]) Die Architektur dieſes hervorragenden Theiles zeigt in allen Gliedern bis auf die Fenſterprofile, die Geſimſe und das Rahmenwerk den gröſsten Reichthum. Die Dekoration des Architravs iſt der des Dioskurentempels getreu nachgeahmt, am Fries ſieht man Trophäen mit Lorbeerzweigen und Lorbeerkränzen über gekreuzten Schwertern; nur am Kranzgeſims hat der Architekt die groſsen Conſolen ſich verſagen müſſen.

Endlich haben wir noch der ſchon kurz erwähnten Loggia zu gedenken, weche an der rechten Auſsenſeite zum freien Ueberblick über die dort befindliche groſse Terraſſe vorgebaut iſt. Auch hier hat der Künſtler ein antikes Motiv, das des Triumphbogens, frei verwerthet, und in beiden Hauptgeſchoſſen eine groſse Bogenöffnung zwiſchen zwei kleineren angeordnet, das Ganze von antikem Giebel gekrönt. Die Einfaſſung beſteht unten aus cannelirten doriſchen Pilaſtern, mit Gebälk und Triglyphenfries, oben aus ebenfalls cannelirten ioniſchen Pilaſtern, mit einem Gebälk, an deſſen Fries prächtige Laubgewinde gemeiſselt ſind. Schade, daſs der Architekt das Geſimſe in der Mitte unterbrochen hat, um für ſeinen Bogen und für zwei Victorien, die das Giebelfeld bis zur Archivolte füllen, Platz zu gewinnen. Zur Genüge geht aus unſerer Darſtellung hervor, wie frei Bullant, ganz im Sinn ſeiner Zeit, die antiken Formen verwendet, und wie er ſie einem durchaus franzöſiſch nationalen Bau nur als glänzende Prachtdekoration aufgeheftet hat.

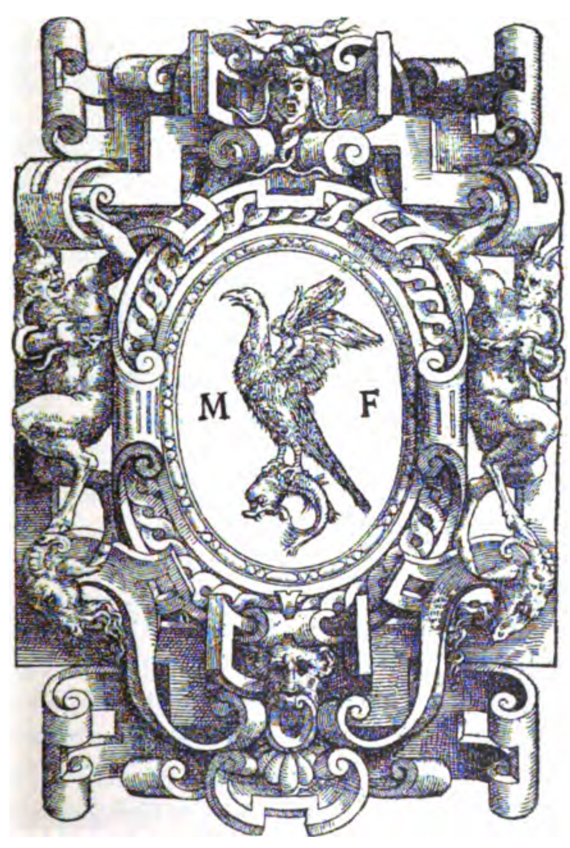
Die geſammte Ausſtattung des Schloſſes athmete denſelben künſtleriſchen Geiſt. Alles war von ſolcher Vollendung, daſs du Cerceau ſogar die reichen Fuſsbodenflieſen der Terraſſen und des Hofes, die von Rouen bezogen waren, hervorhebt, und von letzterem ſagt: »la court eſt ſi richement pavée qu'il ne ſ'en trouve point qui la ſeconde«. Von der reichen Ausſtattung des Innern ſind kaum einzelne Spuren erhalten. Roſſo hatte das Schloſs mit Gemälden, Jean Goujon und Poncio es mit Bildwerken geſchmückt. Antike Statuen ſtanden ſelbſt auf den Gängen und Treppen, Meiſterwerke italieniſcher Maler ſchmückten die Säle, Glasgemälde nach Compoſitionen Rafaels die Fenſter. Beſonders glänzend war die Kapelle ausgeſtattet. An den Wänden ſah man ein Täfelwerk mit koſtbaren eingelegten Hölzern, die Emporen zeigten ſchön geſchnitzte Brüſtungen, die gothiſchen Rippengewölbe

[1]) Du Cerceau ſagt von ihnen: »Deux figures de captifs de marbre blanc, de la main de feu Michel Ange, eſtimées de meilleures beſongnes de France pour le regard de l'oeuvre et non ſans cauſe«.



waren mit Fresken von Jean Coufin bedeckt, die Fenfter mit Glasgemälden von Nicolas le Pot gefüllt, und der Fufsboden beftand aus emaillirten Platten der beften franzöfifchen Meifter[1]). Von alledem ift nichts erhalten als der Altar, der zur Revolutionszeit ins Mufeum der franzöfifchen Denkmäler gebracht, fpäter in die Kapelle des Schloffes Chantilly übergeführt wurde. Im Gegenfatz zum gothifchen Stil der Kapelle ift diefs Werk, deffen Abbildung Baltard giebt, ftreng in antikem Geift entworfen. Die Seiten des Altartifches hatte Jean Goujon mit den Reliefs der Kardinaltugenden und Evangeliften gefchmückt; darüber erhebt fich ein prachtvoll eingerahmtes Relief, das Opfer Ifaaks darftellend, umfchloffen jederfeits von zwei eleganten dorifchen Marmorfäulen mit einem Gebälk desfelben Stiles. Auch hier hat alfo Bullant feiner Begeifterung für die Antike in einem einzelnen Prachtftück Ausdruck gegeben.

[1]) Einige Bruchftücke und ein üppig dekorirter Kamin bei Baltard, Anderes bei Rouyer et Darcel, a. a. O.





VII. KAPITEL.

DIE RENAISSANCE UNTER DEN LETZTEN VALOIS.

B. DIE UEBRIGEN PROFANBAUTEN.

§ 73.

DAS SCHLOSS ANCY-LE-FRANC.



US der Reihe anſehnlicher Privatbauten, deren Architekten nicht bekannt ſind, die aber im Stil den von den tonangebenden Künſtlern der Zeit aufgeſtellten Grundzügen ſich anſchlieſsen, heben wir zunächſt das Schloſs von Ancy-le-Franc hervor.[1]) Es liegt im alten Burgund in einer anmuthigen auf einer Seite von Hügeln begränzten Ebene, und wurde gegen 1545 durch den Grafen Antoine de Clermont, Generalforſtmeiſter von Frankreich, angeblich nach den Plänen von Primaticcio[2]) begonnen. Das Gebäude, welches eines der beſterhaltenen der Zeit iſt, zeigt die regelmäſsige Anlage von vier Flügeln, die einen quadratiſchen Hof umgeben und auf den Ecken mit vorſpringenden Pavillons eingefaſst ſind. Ein breiter Graben, der ſein Waſſer von dem kleinen Fluſs Armançon erhielt, umgiebt den Bau auf allen Seiten. Der Grundriſs (Fig. 97) bietet das Muſter einer klaren, regelmäſsigen Anlage. Rings um den Waſſergraben zieht ſich eine hohe Terraſſe, die nach allen Seiten freien Ausblick gewährt. Ueber eine Zugbrücke gelangte man zu dem Haupteingang A und an der Rückſeite zu dem Thore N, das die Verbindung mit den ausgedehnten Gärten vermittelt. Eine breite Halle D, der eine ähnliche im oberen Geſchoſs entſpricht, führt dann von beiden Seiten in den Hof, der ein Quadrat von 84 Fuſs bildet. In den Ecken ſind vier Wendeltreppen angebracht, und bei der Eintheilung der Räume fällt es auf, daſs mehrfach kleinere Gemächer in zwei Reihen

[1]) Vgl. du Cerceau, Vol. I, die ausführliche neuere Aufnahme bei Sauvageot, Vol. IV, Einzelnes in Rouyer et Darcel, Vol. I, pl. 38—42. — [2]) Dieſe Angabe dünkt uns zweifelhaft, da wir Primaticcio eine ſo einfach klare Architektur nicht zutrauen.

neben einander gelegt find. Die Wohnräume liegen indefs im obern Stockwerk. Sie beftehen aus einer Anzahl gröfserer Säle und Gemächer, befonders über dem Raum C liegt ein anfehnlicher Saal von 62 Fufs Länge bei 26 Fufs Breite, in dem Pavillon L die Kapelle, in dem links an diefen ftofsenden Flügel eine prächtige Galerie, welche die ganze Länge zwifchen den beiden Pavillons einnimmt und den Blick über den Garten gewährt. Die Mauern

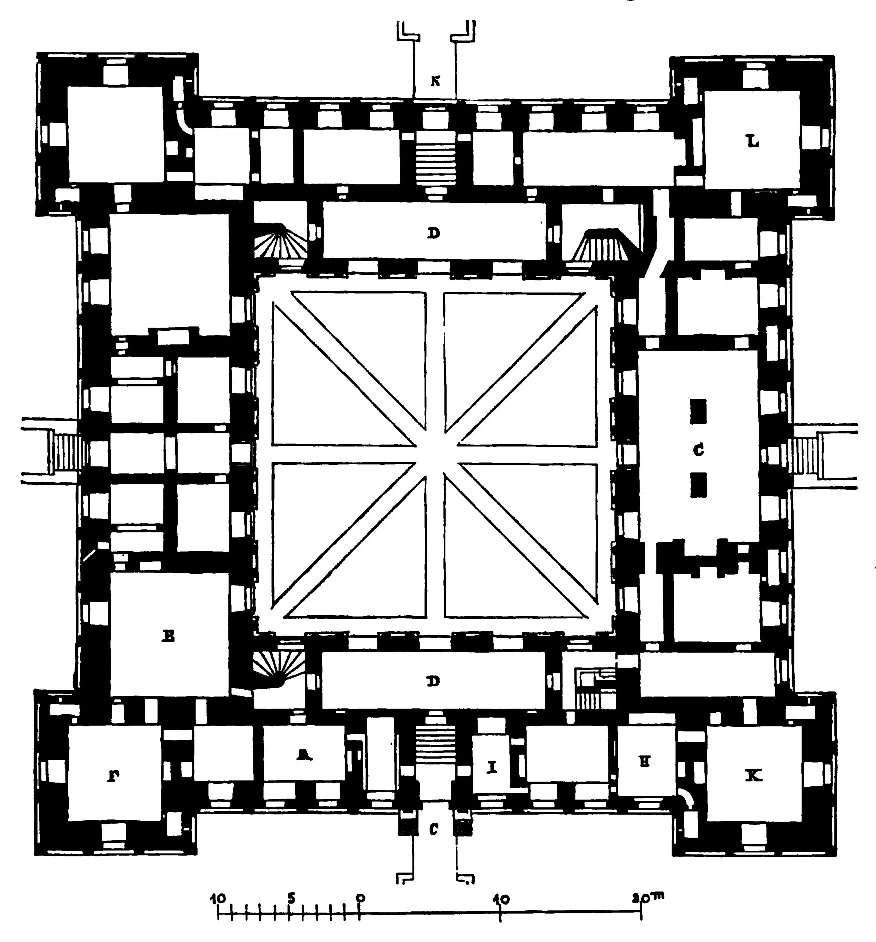


Fig. 97. Schlofs Ancy-le-Franc. Erdgefchofs. (Sauvageot.)

find durchweg 6 Fufs dick, fo dafs man, wie du Cerceau fagt, nirgends ein folider gebautes Schlofs fieht und auf dunkle Räume fchliefst. Aber, fährt er fort, »l'on cognoift tout le contraire: et n'y a chofe neceffaire pour fervir à un baftiment, foit d'elevation des eftages, et embrafemens des feneftres, foit en beauté et clarté, qui y defaille. Et de ma part, ie trouue ce logis bien mignard et à mon gré«.

Die Architektur des Schloſſes iſt von groſser Einfachheit und Klarheit. Die äuſseren Façaden zeigen eine ſchlichte Gliederung durch Pilaſterſyſteme doriſchen Stiles, gleichmäſsig in beiden Geſchoſſen ſowie im oberſten Stockwerk der höher emporgeführten Pavillons. Die ſteilen Dächer, auf den Pavillons pyramidenförmig und mit Laternen abgeſchloſſen, die hohen Schornſteine und die ſchlicht mit antikem Giebel bekrönten kleinen Dachfenſter wahren die nationale Eigenthümlichkeit des Baues. Ein kräftiges Conſolengeſims ſchlieſst alle Theile ab. Etwas reicher ſind die Hoffaçaden (Fig. 98), doch auch hier herrſcht Einfachheit und Klarheit. Gekuppelte Pilaſter,

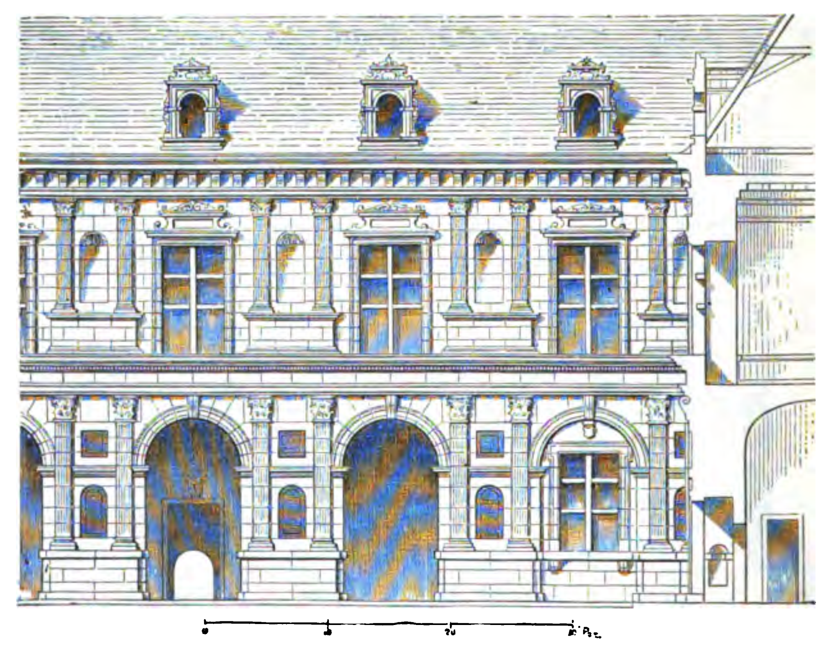


Fig. 98. Ancy-le-Franc. Hoffaçade. (Sauvageot.)

unten korinthiſch, oben compoſit, zwiſchen welchen die Wandflächen durch Niſchen gegliedert ſind, rahmen im unteren und oberen Geſchoſs die Arkaden und die Fenſter ein. Das obere Stockwerk erhält nur dadurch etwas Gedrücktes, daſs das Conſolengeſims unmittelbar auf den Architrav geſetzt iſt. Im Uebrigen zeugen die cannelirten Pilaſter, mit ihren fein gearbeiteten Kapitälen, die eleganten Profilirungen, die Geſimſe, beſonders die mit Akanthus geſchmückten Conſolen des Kranzgeſimſes von echt künſtleriſcher Durchführung. Man kann dieſe ganze edle Architektur als eine Vereinfachung der prächtigen Hoffaçaden des Louvre bezeichnen.

Von hohem Werth ift die grofsentheils noch erhaltene Ausftattung des Innern. Köftliche Holztäfelungen an den Wänden und ebenfalls getäfelte Decken mit graziöfen aufgemalten Arabesken, zum Theil in Gold, geben einen Beweis von dem feinen künftlerifchen Sinn, der hier gewaltet. Rouyer und Darcel bringen in ihrem Werke [1]) Beifpiele diefer Dekorationen, namentlich der Decken, die zum Edelften und Schönften ihrer Art gehören. Anderes findet fich bei Sauvageot. Namentlich das fogenannte Zimmer des Cardinals, die Kapelle und das Zimmer des »paftor fido« zeichnen fich aus. Letzteres hat feinen Namen von den Gemälden an feinen Wänden, welche Scenen jener bekannten Dichtung darftellen. Der Bau fammt feiner Ausftattung wird kaum fpäter als 1569, welches das Todesjahr feines Erbauers ift, vollendet worden fein.

§ 74.

Das Schloss Vallery.

Noch etwas ftrenger, felbft nicht frei von Nüchternheit ift der architektonifche Stil in dem fünf Meilen von Fontainebleau und faft eben fo weit von Sens gelegenen Schloffe von Vallery.[2]) Es ftand hier aus dem Mittelalter eine anfehnliche Burg, welche der Marfchall von St. André um die Mitte des 16. Jahrhunderts zum Theil niederreifsen und durch ein Gebäude im neueren Stil vergröfsern liefs. An die alten Theile, die fich um zwei äufsere Höfe gruppiren und durch eine mit zahlreichen Thürmen bewehrte Mauer umfchloffen wurden, fügte er einen grofsen quadratifchen Hof, auf zwei Seiten von dem Neubau umgeben, deffen beide Flügel durch einen hohen Pavillon verbunden wurden. Die Architektur diefer Theile ift ein neuer Beweis von dem Einflufs, welchen der gerade im Entftehen begriffene Bau des Louvre auf die gleichzeitige Architektur ausübte. Namentlich gilt diefs von den äufseren Theilen, die in der Behandlung eine unverkennbare Aehnlichkeit mit der nach dem Flufs liegenden Lescot'fchen Façade des Louvre verrathen. Nur dafs die Mauermaffen hier aus Ziegeln beftehen, während der hohe Sockel bis zur Fenfterbank im Erdgefchofs, die derbe Ruftikaeinfaffung der Ecken und der Fenfter, fowie die Gefimfe in Hauftein ausgeführt find. Die Fenfter im Erdgefchofs find mit Bogengiebeln, die im oberen Stockwerk am Pavillon mit geraden Giebeln, im Uebrigen mit einem kräftigen Gefims auf Confolen abgefchloffen. Ebenfo zeigen die Dachfenfter mit ihren Bogengiebeln und den langgeftreckten Voluten an den Seiten diefelbe ftreng antike Behandlung, und das Ganze würde nicht frei fein von einer gewiffen Nüchternheit, wenn nicht die kräftige Profilirung der Formen, die bedeutenden Verhältniffe und die

[1]) L'art architectural, Vol. I, Tafel 38—42. — [2]) Aufn. bei du Cerceau, Vol. I.



lebendige Bewegung der Maſſen ihm das Gepräge einer friſchen Energie verliehen.

Drei Zugbrücken führten über den breiten Graben, die eine zum Nebenhof, die beiden andern in den herrſchaftlichen Hof. Von dieſen gehörte die am Ende des rechten Flügels angebrachte noch dem mittelalterlichen Bau an, wie ſchon aus den ſie flankirenden runden Thürmen erſichtlich wird. Offenbar ſollte der Bau hier weiter geführt werden und allmählich die ganze mittelalterliche Anlage verdrängen. Denn wie im Louvre, in Ancy-le-Franc und Ecouen war es auf ein Viereck mit hohen Pavillons auf den Ecken abgeſehen. Der andere Eingang mit antikiſirendem Portal liegt in der Mitte des linken Flügels, und man gelangte von ihm in eine groſse mit Wandniſchen dekorirte Halle, die ſich mit fünf auf Pfeilern ruhenden Bögen gegen den Hof öffnete (vgl. Fig. 99). Jedes dieſer Arkadenſyſteme iſt an der inneren Façade durch einen krönenden Giebel ausgeſprochen. Die Architektur der Hofſeiten befolgt dieſelbe ſtreng claſſiſche Auffaſſung wie die Façaden, nur daſs die Ruſtika hier unterdrückt iſt und an paſſender Stelle, namentlich in den Niſchen des oberen Stockwerkes und den eingerahmten Wandfeldern des untern, feines Ornament einen edlen Schmuck hinzufügt. Schon du Cerceau iſt die Verwandtſchaft mit dem Louvre nicht entgangen und er ſagt: »Ce pavillon a eſté ſuivy en partie ſur celuy du Louvre, non pas que ce ſoit la meſme ordonnance, ny aux enrichiſſements, ny aux commoditez: mais pour ce que il n'y a rien que beau et bon«.

Auſserordentlich umfangreich waren die Parks, Gärten und Weinberge, welche in weitem Umkreis nach allen Seiten die ſchöne Beſitzung umgaben. Beſonders prächtig iſt der groſse Ziergarten in der Nähe des Hauſes, mit reichem Blumenparterre, in der Mitte in ganzer Länge ein Waſſerbaſſin. Breite ſchön gepflaſterte Terraſſen umgaben ihn von allen Seiten, abgeſchloſſen durch eine Mauer mit Blendarkaden in Backſtein. Dem Eingang gegenüber an der Mittagsſeite war eine bedeckte Halle zwiſchen zwei hohen Pavillons angebracht, die ſich mit neunundzwanzig Arkaden gegen den Garten öffnete, zur Sommerzeit ein ſchattiger Spaziergang. Die Architektur der Arkaden und der Pavillons iſt in demſelben einfach claſſiſchen Sinn durchgeführt, wie die des Schloſſes.

§ 75.

Das Schloss Verneuil.

Eine der groſsartigſten Schöpfungen der geſammten franzöſiſchen Renaiſſance iſt das Schloſs Verneuil, deſſen Bekanntſchaft wir du Cerceau verdanken.[1]) Mit dem vollen Verſtändniſs der antiken Formenwelt aus-

[1] Les plus excellents baſtiments. Vol. I. Vgl. dazu Paluſtre I, 83 ff.

geführt, zeigt es dieſelben in einer Freiheit der Behandlung, die auf einen bedeutenden Architekten der Zeit ſchlieſsen läſst. Als ſolcher wird uns

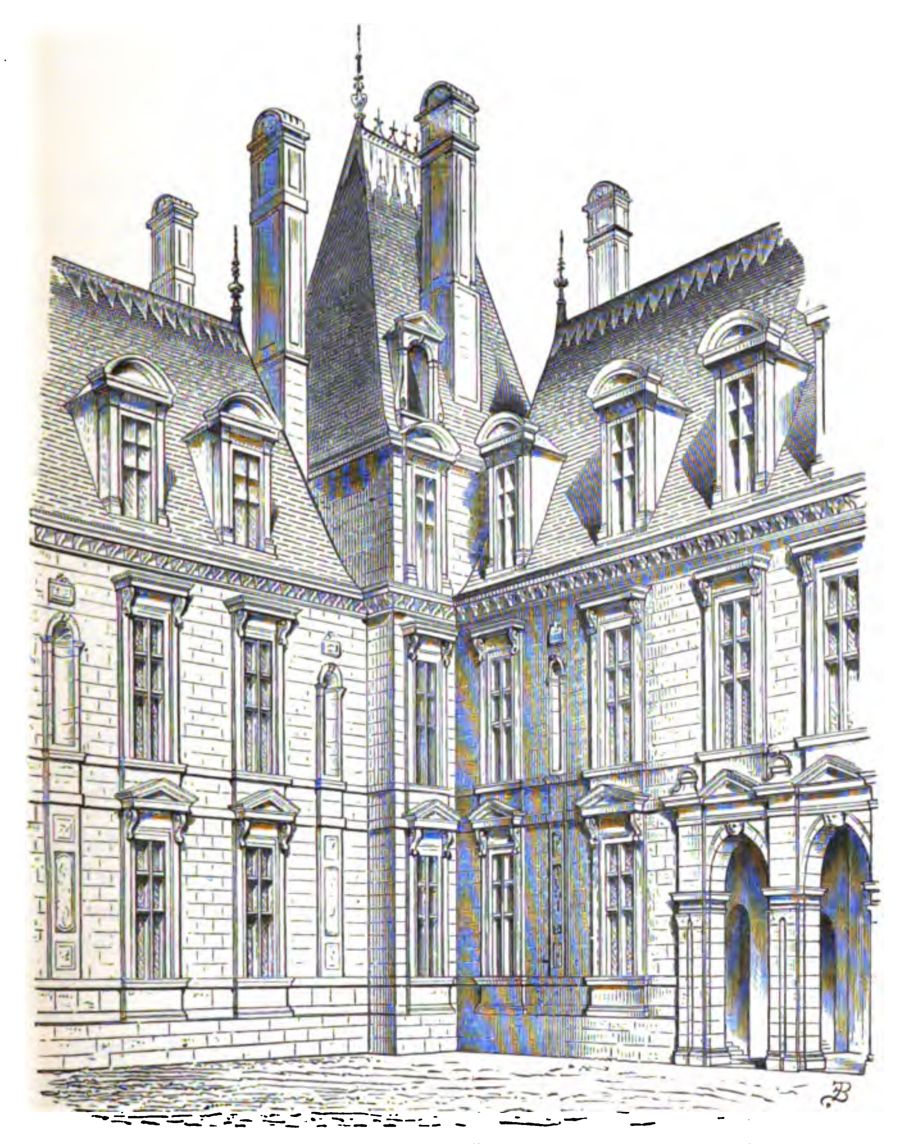


Fig. 99. Aus dem Hofe des Schloſſes Vallery. (Baldinger nach du Cerceau.)

Jean Broſſe genannt; der groſse Neubau war 1585 noch nicht vollendet. Wenn Bullant beim Schloſs zu Ecouen die antiken Elemente nur gleichſam als glänzende Zuthat, um ſeine Studien zu documentiren, verwendet hatte,

wenn de l'Orme in Anet der Antike manche Eigenheiten der französischen Auffassung zum Opfer brachte, so hat der Meister von Verneuil jene hohe Freiheit der Behandlung erreicht, die sich zwar innerhalb des antiken Formenkreises bewegt, aber das nationale Gepräge zum vollkommenen Ausdruck bringt. Freilich müssen wir in einzelnen Theilen uns gewisse barocke Elemente gefallen lassen; aber wir dürfen nicht vergessen, dass auch in Italien durch Michelangelo damals schon mancherlei Willkür in die Architektur eingedrungen war.

In einem anmuthigen Thale der Picardie, zwei Meilen von Senlis lag das alte Schloss Verneuil, ein stattlicher, grösstentheils aus dem Mittelalter stammender Bau, den um die Mitte des 16. Jahrhunderts Philipp de Boulainvillier besass. Dieser Herr, den du Cerceau als »homme fort amateur de l'architecture« bezeichnet, beschloss mit Beibehaltung der alten Theile einen neuen Prachtbau hinzuzufügen, für welchen er den neben dem alten Schloss befindlichen Hügel ausersah. Gleichwohl wurden die unerlässlichen Gräben, welche den neuen Bau von allen Seiten umgeben sollten, ausgestochen, wobei sich der Vortheil ergab, dass man treffliche, leicht zu bearbeitende Steine für den Bau in Fülle vorfand. Wir geben nach du Cerceau den ursprünglichen Plan des Baues, der das Programm des damaligen französischen Schlosses in grossartiger Weise verwirklicht (Fig. 100). Ueber die Zugbrücke gelangt man zu einer prachtvollen Eingangshalle, die als Rotunde mit nischenförmigen Ausbauten und hohem Kuppelgewölbe charakterisirt ist, wohl das früheste Beispiel dieser Art in Frankreich. Offene Arkaden auf gekuppelten Säulen verbinden dieselbe mit den Seitenflügeln des Schlosses. Man tritt nun in einen quadratischen Hofraum von bedeutender Ausdehnung, 108 Fuss im Geviert. Um ihn gruppiren sich die einzelnen Flügel, auf den Ecken nicht wie gewöhnlich durch einen, sondern durch zwei Pavillons flankirt. Diese vorgeschobenen Massen, mit runden Dächern bedeckt (Fig. 101) — eines der ersten Beispiele vielleicht — geben dem Bau eine überaus lebendige Wirkung. Als später der Herzog von Nemours das Schloss erwarb, änderte er diese Anordnung dahin, dass statt der zwei Pavillons nur einer, aber von grösserem Umfang sich auf jeder Ecke erhob. Die Pavillons sind übrigens nach der Sitte der Zeit zu besonderen Wohngemächern mit Kabineten und meistens mit eigenem Aufgang verwendet. Die übrigen Wohnräume liegen in dem Flügel rechts vom Eingang, während der linke Flügel in ganzer Ausdehnung unten eine offene Halle, oben eine Galerie, das Lieblingsstück der damaligen französischen Schlossanlage, enthält. Die Haupttreppe liegt in der Axe des Gebäudes dem Eingang gegenüber. Sie steigt von einem breiten Vestibul in zwei gewundenen Armen doppelläufig empor, neben der Haupttreppe der Tuilerien eines der frühesten Beispiele in Frankreich.

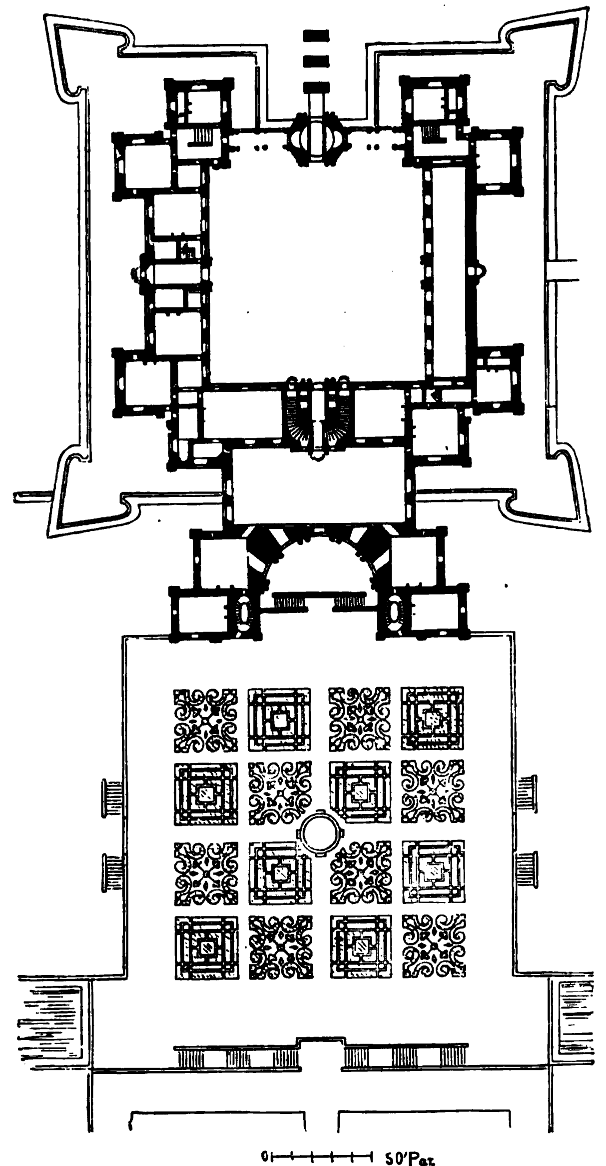


Fig. 100. Das Schlofs Verneuil. (Du Cerceau.)

Mit diefer bedeutenden Compofition war aber das Ganze noch nicht zum Abfchlufs gelangt. Der Herzog von Nemours liefs nicht blofs manche Aenderungen und Bereicherungen am Hauptbau ausführen, fondern befchlofs gegen den Garten hin noch einen vorgefchobenen Baukörper anzufügen, der in der Mitte eine koloffale Nifche als Abfchlufs der Gartenanlagen

bildete, und auf beiden Ecken von vorſpringenden Pavillons, ebenfalls mit runden Dächern, flankirt wurde. Auf dem Grundriſs bei du Cerceau ſteht dieſer Bau durch einen groſsen Saal mit der Rückſeite des Schloſſes in Verbindung, auf der perſpektiviſchen Darſtellung liegt ein freier Raum dazwiſchen, als Fortſetzung der Terraſſen, die das ganze Schloſs umgaben. Eine doppelte Freitreppe führte von hier in das tiefer gelegene Gartenparterre hinab. Zur Linken hatte man den Hof und die Gebäude des alten Schloſſes; vor ſich aber ſah man einen prächtigen Ziergarten mit einem Springbrunnen in der Mitte; am Ende desſelben, immer in der Hauptaxe, führte abermals eine doppelte Freitreppe in ein wiederum beträchtlich tiefer liegendes zweites Gartenparterre, das in der Mitte aus Blumenbeeten beſtand, auf beiden Seiten von höher gelegenen Baumpflanzungen eingefaſst. Ein Waſſerkanal umgiebt dieſen zweiten Garten und iſt auſserdem in zwei parallelen Armen wiederholt, ſo daſs ſich in ganzer Länge zwei vom Waſſer eingeſchloſſene Queralleen bilden, in der Hauptaxe des Schloſſes durch Brücken mit Triumphthoren verbunden und am Ende durch einen Pavillon abgeſchloſſen. Der Blick von hier rückwärts über die Kanäle, die Laubengänge, die beiden über einander ſich erhebenden Blumengärten bis zu der koloſſalen Halbkreisniſche mit ihren Pavillons, das Ganze noch überragt von den reichgegliederten Maſſen des Schloſſes, muſs ſeines Gleichen nicht gehabt haben. Jedenfalls war es eine der früheſten, in hochidealem Sinn die Formation des Terrains ſelbſt mit in Rechnung ziehenden Anlagen.

Kehren wir zum Schloſs zurück, um ſchlieſslich einen Blick auf die Architektur desſelben zu werfen. In ſeiner erſten Geſtalt wurde das Aeuſsere in ſeiner Wirkung hauptſächlich durch die acht Eckpavillons bedingt (vgl. Fig. 101). Sie hatten über dem hohen Erdgeſchoſs ein oberes Stockwerk, über welchem ſie mit einem kräftigen Conſolengeſims und baluſtradengeſchmückter Terraſſe ſchloſſen. Von hier ſtieg ein oberes Geſchoſs in bedeutender Verjüngung auf, mit runden Dächern bekrönt. Die Architektur iſt zugleich derb und reich: erſteres durch die kräftige Ruſtika am Sockel und an ſämmtlichen Ecken, letzteres durch die mit Ornamenten, Laubwerk, Masken und Helmen bedeckten Wandfelder, welche die Flächen neben den Fenſtern ausfüllen, ſowie durch die reich componirten Trophäen, die über den Bogengiebeln der Fenſter des oberſten Stockwerks angebracht ſind. Bemerkenswerth iſt, daſs wir hier eines der erſten Beiſpiele vereinzelter Ruſtikaquadern finden, welche den Rahmen des Fenſters durchſchneiden. Die runde Portalhalle der Vorderſeite iſt gleich dem einſtöckigen Verbindungsbau durch gekuppelte korinthiſche Säulen und reich dekorirte Frieſe zu einem Prachtſtück herausgehoben. Ueber einer Baluſtrade iſt der Mittelbau mit einem in Halbkreis durchgeführten und durch eine Laterne bekrönten Aufſatz abgeſchloſſen. So

gewiſs Manches in den Formen den unſchönen Stempel der Willkür trägt, ſo iſt doch das Ganze in wahrhaft künſtleriſchem Geiſte ſo aus dem Vollen geſchaffen, daſs es einen bedeutenden Eindruck macht.

Die inneren Hoffaçaden (Fig. 102) ſind auch hier durch feinere, zierlichere Behandlung angemeſſen ausgezeichnet. Im untern Geſchoſs erheben ſich auf hohen Sockeln elegant cannelirte gekuppelte doriſche Pilaſter, die im oberen Stockwerk als breite Liſenen, durch Niſchen mit Statuen durchbrochen, fortgeführt ſind. Den Abſchluſs bildet eine Attika mit glänzend dekorirtem Geländer, über den Pilaſtern mit Trophäen bekrönt. In beiden

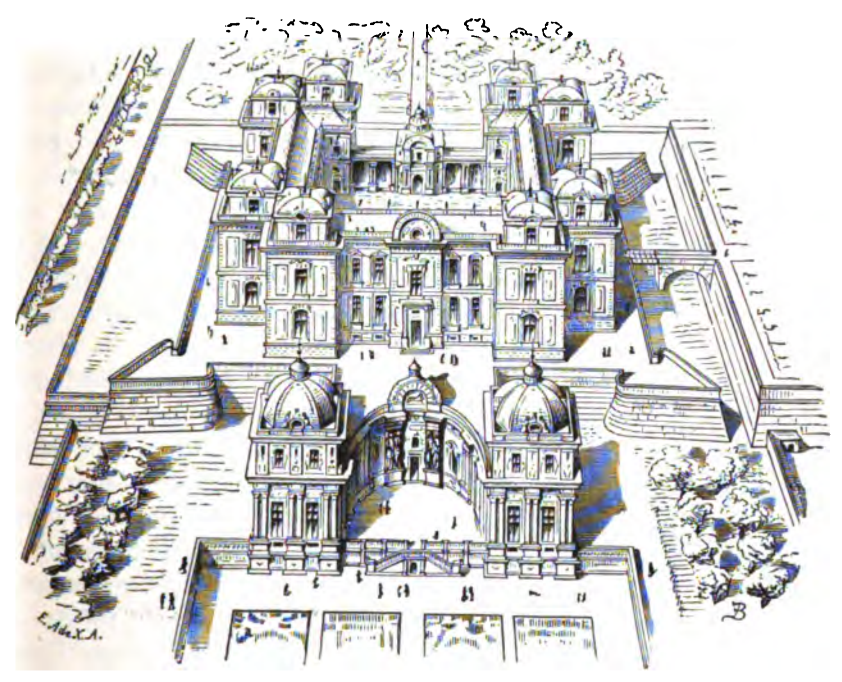


Fig. 101. Das Schloſs Verneuil. (Baldinger nach du Cerceau.)

Stockwerken ſind hohe Fenſter mit Kreuzſtäben angeordnet, die mäſsig hohen Dächer dagegen haben keine Fenſter. Beſonders reich und edel iſt der linke Flügel, der im Erdgeſchoſs ſtatt der Fenſter mit Arkaden durchbrochen iſt (Fig. 102). Die Lorbeerzweige in den Bogenzwickeln, die Masken der Schluſsſteine, die Trophäen auf dem vorgekröpften Fries, die Arabesken auf dem Pilaſterfries des oberen Geſchoſſes, die feine Ausbildung aller Glieder, namentlich das Blattwerk an den Geſimſen und Rahmenprofilen, das alles giebt dieſer Façade eine dekorative Fülle, die mit der Behandlung der inneren Louvrefaçaden wetteifert. In der Mitte der drei Hofſeiten ſind auſserdem Portale angebracht, im Erdgeſchoſs von gekuppelten

doriſchen Säulen, im oberen Stockwerk auf jeder Seite von zwei Karyatiden eingerahmt. Ueber dem Hauptgeſims erhebt ſich als Abſchluſs ein Bogengiebel, reich ornamentirt und mit zwei ſitzenden weiblichen Figuren bekrönt. Du Cerceau hat nicht Unrecht, wenn er ſagt: ». . . . . ſi que je puis dire avec ceux qui ſe connoiſſent en tel beſongne qu'icelle court ne trouuera gueres ſa ſeconde«.

Die Umgeſtaltungen, welche der Herzog von Nemours mit dem Baue vornahm, betrafen hauptſächlich die Vereinfachung des Grundriſſes und der äuſseren Façaden. Da auf den Ecken die beiden Pavillons in einen zuſammengezogen wurden, ſo muſste der laternenartige oberſte Aufſatz beſeitigt und in ein volles oberes Stockwerk verwandelt werden. Dadurch erhielten die Verhältniſſe mehr Schlankheit, die Umriſſe mehr Ruhe und Harmonie. Uebereinſtimmend damit wurden auch die Fenſter in ſchlichterer Weiſe ausgebildet und der Schmuck überhaupt auf wenige Punkte, auf die originelle Bekrönung der Façade und des mittleren Eingangs beſchränkt. Auch der letztere verlor ſeine Attika und wurde mit einer einzigen aber ziemlich coloſſalen Säulenſtellung als Unterbau der Kuppel bekleidet. Während ſomit Alles vereinfacht und im Sinn einer groſsartigeren Wirkung umgebildet wurde, entfaltete ſich an dem neu hinzugefügten Vorbau gegen den Garten eine phantaſtiſch tolle Pracht, die nur am Weiſsen Hauſe des Schloſſes Gaillon ihres Gleichen findet. Das groſse Halbrund und die Eckpavillons ſind mit mächtigen korinthiſchen Säulen dekorirt, die auf hohen Sockeln vortreten und üppig ornamentirte Frieſe tragen. Der Mittelbau ſchlieſst darüber mit einer Baluſtrade, die Pavillons haben aber ein niedrigeres Obergeſchoſs, deſſen Gliederung durch breite Pilaſter über den Säulen bewirkt wird. An dieſen Pilaſtern ſind wunderliche hockende Satyrgeſtalten mit ägyptiſchem Kopfputz und doppelten Schmetterlingsflügeln, mit geſpreizten thieriſchen Beinen, zwiſchen denen die Arme auf den Boden herabgreifen, angebracht. Aus ihrem Kopfputz wachſen zum Ueberfluſs rieſige Blätterkronen bis zum Geſimſe empor. Verbindet man damit die überſchwängliche Ornamentik aller übrigen Theile, die ruhenden Figuren über den Fenſtergiebeln des Erdgeſchoſſes, die in wilde Arabesken auslaufenden Rahmen der oberen Fenſter, die mit gebrochenen Volutengiebeln bekrönt ſind, die überreiche Verſchwendung von Laubwerk an Frieſen und ſonſtigen Flächen, endlich die vier coloſſalen Atlanten, die vier groſsen Monarchieen vorſtellend, welche das Portal einfaſſen, ſo muſs man geſtehen, daſs hier ein förmlicher Faſching der Dekoration entfeſſelt iſt, der bei alledem indeſs die Hand eines bedeutenden Künſtlers verräth.

Wer war dieſer Meiſter, der am Vorderbau ſo maſsvoll ſtreng, an der Gartenfaçade ſo ausgelaſſen üppig ſich geberdet? Wir glauben Jacques Androuet du Cerceau ſelbſt als den Urheber dieſer Theile zu erkennen.

Wer die Erfindungen in ſeinen verſchiedenen Werken, namentlich im Livre d'architecture von 1582 vergleicht, wird groſse Verwandtſchaft der künſtleriſchen Richtung entdecken. Der Entwurf XXXVII hat nicht bloſs im Grundriſs, ſondern auch im Aufbau, in den runden Dächern der Eckpavillons, dem Halbkreisgiebel über dem Mittelbau entſchiedene Aehnlichkeit

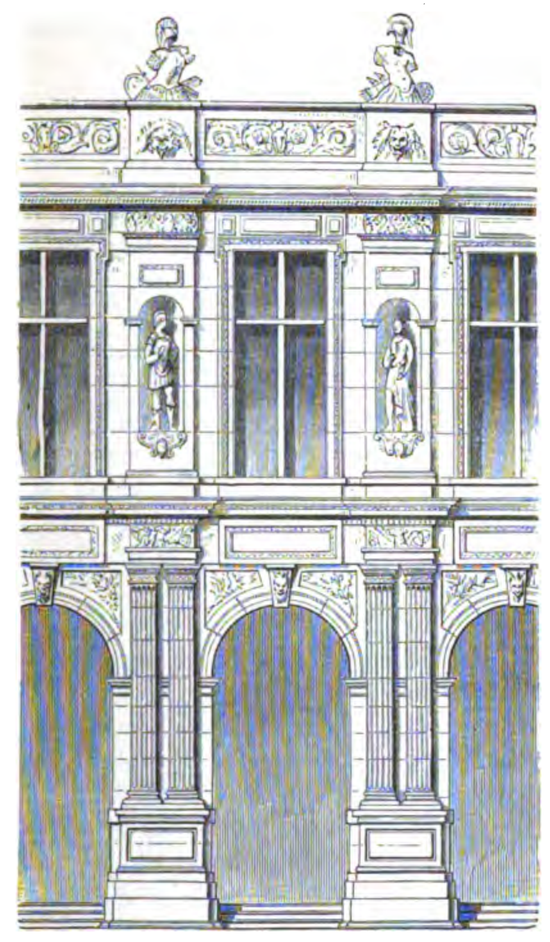


Fig. 102. Verneuil. Hofarkaden. (Baldinger nach du Cerceau.)

mit Verneuil. Die geſchweiften Dächer ſpielen überhaupt in dieſen Arbeiten du Cerceau's eine bedeutende Rolle. Der ernſte, ſtrenge Stil der Architektur am Aeuſseren zu Verneuil findet in der Mehrzahl der Entwürfe ſeine Parallele. Aber ſelbſt für die phantaſtiſch-baroken Auswüchſe des Gartenpavillons läſst ſich in der »ſalomoniſchen Ordnung« der Triumphbögen (vgl. S. 238) ein Analogon finden. Daſs er ſich nicht als Urheber des Baues

nennt, kann nicht als Gegenbeweis gelten, denn fast niemals spricht er von den Architekten der von ihm aufgenommenen Schlösser, theils weil er dies als allgemein bekannt voraussetzen durfte, theils weil jene Zeit noch vom Mittelalter her die Gewohnheit haben mochte, den Künstler hinter sein Werk zurücktreten zu lassen. Werfen wir dagegen in die Wagschale, dass du Cerceau dem Herzog von Nemours nahe stand, wie aus der Widmung seines letzten Werkes hervorgeht, so wird unsere Vermuthung bis zur Wahrscheinlichkeit erhoben.

§ 76.
Das Schloss Charleval.

Noch grossartiger als das im vorigen § besprochene Werk war die Anlage des Schlosses Charleval, welches Karl IX sich in der Normandie nahe bei Andelys errichten lassen wollte, das aber noch weniger als das Schloss von Verneuil zur Vollendung kam. Brantôme[1]) sagt: »En cette forest il avoit fait jetter les premiers fondemens de la plus superbe maison, qui fut jamais en France, et la nomma Charleval, à cause de la situation qui est une vallée, et de son nom«. Und du Cerceau[2]) berichtet: »Le Roi feist composer un plan digne d'un Monarque et feist besongner après et commencer un corps à la basse court; et le fondement faict, eslevèrent le premier estage, y etablissant les offices . . . . . . Si ce lieu eust esté parfaict, ie croy que c'eust esté le premier des bastimens de France, pour la masse dont il eust esté fourny«.

Dies Wort ist nicht zu stark, wenn wir einen Blick auf den Plan bei du Cerceau werfen. Derselbe zeigt eine zu bebauende Fläche, hinter deren Umfang selbst die ursprünglichen Pläne der Tuilerien weit zurückbleiben. Es wäre ein Palast geworden von einer Ausdehnung, wie sie sonst nur bei orientalischen Herrschersitzen gefunden wird, in hohem Grade geeignet, das Königthum glanzvoll zu repräsentiren, und doch seiner gesammten Anordnung und einsamen Lage nach nur als Privatwohnung des Fürsten zu betrachten. Das Ganze sollte ein fast quadratisches Rechteck von 1080 Fuss Breite bei 1060 Fuss Tiefe bilden. Ein Wassergraben, über den an der Vorderseite eine Zugbrücke führte, sollte den Bau umschliessen. An der Rückseite vermittelte eine zweite Brücke die Verbindung mit einem ungeheuren Gartenparterre von beinahe gleichem Umfang, das ebenfalls rings von Kanälen umzogen, in der Mitte der Quere nach durch ein breites Wasserbassin getheilt, am Ende in ein mit luftigen Arkaden umgebenes, etwas elliptisches Rondell auslief. Den Garten liess Karl, wie du Cerceau bezeugt,

[1]) Mem. Capit. Franç., Art. Charles IX. — [2]) Les plus excellents bastimens, Vol. II.

noch vollenden; vom Schloffe felbft, deffen Bau durch des Königs Tod unterbrochen wurde, kamen nur einzelne Theile zur Ausführung.

Die Grundzüge der Anlage find folgende. Aus der Portalhalle des vorderen Einganges gelangt man in den ungeheuren äufseren Hof (baffe cour), der ein Quadrat von 480 Fufs bildet, von Arkaden und den Dienftwohnungen umfchloffen wird. Zu beiden Seiten find neben diefem Hofe in durchaus fymmetrifcher Anlage zwei kleinere Höfe angebracht, ebenfalls auf mehreren Seiten mit Arkaden umzogen. Von diefen beiden Höfen bildet der äufsere den Vorhof und die Vorbereitung auf den innern, und man gelangt durch eine Doppelcolonnade und einen breiten Thorweg in den kleineren zweiten Hof, deffen Mitte jederfeits eine Kapelle einnimmt. Der Hauptbau des Schloffes ift in der Breite des grofsen Mittelhofes um einen quadratifchen Hof als vierflügliger Bau mit prächtigen Pavillons auf den Ecken angelegt. Neben ihm dehnen fich zu beiden Seiten, von Terraffen mit Arkaden umfchloffen, Blumengärten mit Laubengängen aus. Das Schlofs zeigt in feiner Anlage diefelbe ftrenge Symmetrie wie alles Uebrige. Durch einen impofanten Thorweg gelangt man in ein breites Veftibül, von wo in doppeltem geradem Lauf eine ftattliche Treppe, wohl das frühefte Beifpiel diefer Art in Frankreich, auffteigt. In den Axen der beiden Seitenflügel find ebenfalls Doppeltreppen, aber mit gewundenen Läufen, ähnlich der Haupttreppe der Tuilerien angebracht. Das Prachtftück des Baues ift der gewaltige Feftfaal, der die Mitte des gegen den Garten gelegenen Flügels einnimmt, dreifchiffig mit doppelten Säulenftellungen, 180 Fufs lang bei 72 Fufs Breite. Neben ihm jederfeits ein Treppenhaus in Verbindung mit den übrigen Räumen. Eine doppelte Freitreppe in Hufeifenform führt von dem Saal in den Garten hinab. Die Form des Saales, der die bis dahin üblichen Galerien durch feine gröfsere Breite in Schatten ftellt, die impofante Entwicklung der Treppen, die ftreng durchgeführte Symmetrie des Ganzen laffen in diefem Bau den erften energifchen Verfuch erkennen, an die Stelle der bisherigen Tradition eine neue Auffaffung, die Richtung auf das Gigantifche zu fetzen. Der Verfuch war verfrüht und wurde vereitelt. Erft unter Ludwig XIV follte diefe Tendenz zur Verwirklichung gelangen.

Was du Cerceau uns von der Architektur des riefigen Werkes aufbewahrt hat, entfpricht, obwohl es nur die Gebäude des äufseren Hofes find, diefem Streben in einer Weife, der man die Genialität nicht abftreiten kann, obgleich in den Formen und der Compofition genug Willkür mitunterläuft. Der Architekt hat vor Allem, da er hier mit kleinen Formen nicht ausreichte, fein Streben darauf gerichtet, die grofsen Verhältniffe durch entfprechend grofse Formen auszuprägen. Zur Verwirklichung wendet er das Mittel an, welches gleichzeitig in Italien, namentlich durch

Palladio, zur Herrschaft gelangte und von dem wir auch in Frankreich schon ein Beispiel gefunden haben: an den jüngeren Theilen des Schlosses von Chantilly (§ 36). Es ist die Anwendung kolossaler Säulen- oder Pilasterordnungen, welche zwei Stockwerke einschliessen. An den Façaden des Hofes [1]) ist diess System so gestaltet worden, dass mächtige cannelirte dorische Pilaster bis zum Dachgesims aufsteigen, zwischen welchen im untern Geschoss abwechselnd einmal eine hohe Arkade, darüber das ebenfalls sehr hohe Fenster des oberen Stockwerks, daneben im folgenden System eine niedrige, mit einer Balustrade theilweis verschlossene rechtwinklige Thüröffnung, darüber eine schlanke Nische mit Statue angebracht ist. Diess ganze System beruht auf einer Täuschung, auf der Vorspiegelung, dass man es nur mit einem Stockwerk zu thun habe, wesshalb sogar die Nischen mit feiner Berechnung das Auge über die Linie hinwegführen, wo man den Fussboden des oberen Stockwerks zu suchen hat. Aber das Prinzip einmal zugegeben, ist die Composition von eminenter Wirkung und verräth die Hand eines Meisters vom ersten Range.[2])

Musste der Architekt indess im Hofe ein geistreiches Verstecken mit den Hauptlinien der innern Construction spielen, so erhebt er sich bei der Aussenfaçade zu einer Behandlung, gegen welche die architektonische Logik nichts einzuwenden hat.[3]) Er gliedert seine Mauerflächen durch ungeheuere in derber Rustika aufgeführte, über einem hohen sockelartigen Untergeschoss aufsteigende dorische Pilaster. Zwischen diesen ordnet er jedes Mal zwei Fenstersysteme an und zwar im untern wie im obern Geschoss, doch so dass er die Krönungen der unteren in die Brüstungen der oberen hineingreifen lässt und auch hier die grossen Verticallinien durchführt. Die Fenster sind ebenfalls mit Rustika eingefasst, während die Füllmauern aus Backstein bestehen. Diese Composition ist desshalb so rationell, weil die gewaltigen Pilaster nicht bloss im Eindruck, sondern in der Funktion als Strebepfeiler aufzufassen sind, die demnach mit Recht ohne Rücksicht auf die innere Stockwerktheilung vom Sockel bis zum Dach eine Einheit bilden, innerhalb deren die Fenster die innere Disposition vertreten und deutlich genug aussprechen. Auch die Formen im Einzelnen sind kraftvoll und noch ziemlich streng behandelt, wenn auch in den gebrochenen Giebeln und verkröpften Gesimsen der Fenster sich die Willkür des Zeitgeschmackes ankündigt. Auch die reicher gehaltene Dekoration der Hoffaçaden athmet denselben Geist energischer Klarheit, denselben grossen Sinn für Verhältnisse, rhythmischen Wechsel und harmonische Wirkung. Mit einem Wort, das Ganze ist eine Composition ersten Ranges.

[1]) Vgl. die schöne Darstellung bei Viollet-le-Duc, Entretiens I, p. 376, Fig. 7. — [2]) Auch in Chantilly hat man (vgl. Fig. 54 auf S. 143) eine ähnliche Anwendung von den Nischen gemacht. — [3]) Abb. bei Viollet-le-Duc, a. a. O. p. 376, Fig. 6.



Auch hier wiſſen wir nichts über die Perſon des Architekten, wenn wir nicht einige Anzeichen wieder auf du Cerceau deuten dürfen. Den Reichthum der Phantaſie, die Groſsartigkeit der Compoſition, den lebendigen Sinn für die Wirkung der Maſſen, für feines Abwägen der Contraſte finden wir in ſeinen zahlreichen Entwürfen wieder. Die Anwendung koloſſaler Pilaſter doriſchen Stils auf zwei Geſchoſſe treffen wir in ſeinem Livre d'architecture von 1582 in dem Entwurf XXIII; ähnliche Ruſtikapilaſter wie zu Charleval wendet er in Nr. XX an. Gewichtiger vielleicht iſt der Umſtand, daſs er bei der Beſprechung von Charleval ein groſses Blatt mit lauter Varianten für die Ausbildung der äuſsern Façaden beifügt, zwiſchen denen der entwerfende Architekt dem Bauherrn offenbar die Wahl gelaſſen hatte. Doch geben wir zu, daſs wir es in dieſem Falle bloſs mit Vermuthungen zu thun haben. Nur das möchten wir betonen, daſs man ihm nach ſeinen übrigen Arbeiten einen ſolchen Entwurf wohl zutrauen darf.

§ 77.
Das Schloss du Pailly.

Wir gehen nunmehr zur Betrachtung von zwei Schlöſſern über, welche weniger durch ihren Umfang als durch ihre claſſiſch edle Architektur Aufmerkſamkeit verdienen. In beiden glaubt man die Hand desſelben Architekten zu erkennen, wie denn beide auf das Geheiſs desſelben Beſitzers, des Marſchall von Tavannes, aufgeführt worden ſind. Gaspard de Saulx, Marquis von Tavannes, ſpielt in der Geſchichte Frankreichs in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts eine hervorragende Rolle. Kühn und tapfer, wagte er es am Hofe Heinrichs II als geſchworner Feind der Diana von Poitiers aufzutreten und wuſste dennoch durch ſeine kriegeriſchen Verdienſte den Marſchallſtab zu erlangen. In den Bürgerkriegen ſodann ragte er als heftiger Verfolger der Hugenotten hervor, und ſein Fanatismus ging ſo weit, daſs er zu dem Mordplan der Bartholomäusnacht ſeine Zuſtimmung gab, und nach Brantôme's Zeugniſs [1]) bei jener grauenhaften Kataſtrophe die Straſsen durcheilte mit dem Ruf: »Saignez, ſaignez! La ſaignée eſt auſſi bonne en tout ce mois d'Aout qu'en Mai!« Im Jahre 1563 erlitt er den Verluſt ſeines älteſten Sohnes und »croyant la paix de durée, il ſe met a baſtir le chaſteau de Pailly a quoy il emploie ſon bon menage ſ'excercit à la chaſſe«. [2])

Das Schloſs [3]), in dem kleinen Flecken Du Pailly, zwei Stunden von Langres gelegen, zeigt eine unregelmäſsige Geſtalt, die offenbar durch Benützung der Grundmauern eines mittelalterlichen Baues, vielleicht auch

[1]) Brantôme, Memoires, Capit. Franç., Art. Tavannes. — [2]) Mem. de Tavannes. — [3]) Aufn. bei Sauvageot, choix de palais. T. II; vgl. Rouyer et Darcel, art. architect. I, pl. 36. 37.

durch den Felsgrund, auf dem es errichtet iſt, ſeine Erklärung findet. Drei Seiten, von denen die eine jetzt zerſtört iſt, ſind rechtwinklig angelegt, die vierte bildet einen ſchiefen Winkel. Wo ſie auf die Façade ſtöſst, iſt ein groſser viereckiger Pavillon vorgebaut, welcher den Haupteingang enthält. An den übrigen drei Ecken ſind runde Thürme angebracht, deren Anlage vielleicht ebenfalls noch vom Mittelalter ſich herſchreibt. Die Auſsenſeiten des Schloſſes ſind völlig einfach, ohne architektoniſche Bedeutung. Ein Waſſergraben, über welchen zwei Zugbrücken und eine breite ſteinerne Brücke für den Haupteingang führen, umgiebt das Ganze. Im Gegenſatz zu der völligen Schmuckloſigkeit der übrigen Theile iſt der Pavillon des Einganges an der ſüdweſtlichen Ecke des Baues mit auſserordentlichem Reichthum durchgeführt. Ueber einem hohen Erdgeſchoſs, deſſen punktirte Ruſtikaquadern den Uebergang zu den ſchlichten Maſſen der anſtoſsenden Theile vermitteln, erheben ſich zwei Stockwerke von ſtattlichen Verhältniſſen, mit vortretenden gekuppelten Säulen dekorirt. Im erſten Geſchoſs ſind es ioniſche, im zweiten korinthiſche, ſämmtlich mit ſehr ſchlanken cannelirten Schäften, nur auf einfachen Plinthen ruhend. In der Mitte umſchlieſsen ſie ein hohes Fenſter mit doppeltem Kreuzſtab, während die Mauerflächen zu beiden Seiten durch reich eingerahmte Marmorplatten geſchmückt ſind. Der Fries im Hauptgeſchoſs iſt mit eleganten Blumen geziert und über den Säulen vorgekröpft, an den Intercolumnien aber unterbrochen. Das zweite Stockwerk dagegen ſchlieſst ein Kranzgeſims mit groſsen Conſolen, das die Stelle des Frieſes vertritt. Den oberſten Abſchluſs bildete ehemals eine von Pilaſtern eingefaſste Niſche mit der Reiterſtatue des Marſchalls. Alle Theile dieſer prächtigen Compoſition ſind durch elegante Gliederung und feine Ornamentik zu einem harmoniſchen Ganzen zuſammengeſtimmt. Die aus Laubwerk, Voluten und Masken beſtehenden Einfaſſungen der Marmorplatten, dieſe ſelbſt in ihrer edlen, maleriſchen Wirkung, die Frieſe in beiden Stockwerken, endlich die Fenſterrahmen mit ihren Ornamentbändern zeugen von einer Nachwirkung jener Dekorationsweiſe, die um die Mitte des 16. Jahrhunderts noch einmal prächtig aufblüht.

Im Innern umſchlieſst das Gebäude einen regelmäſsigen quadratiſchen Hof von 70 Fuſs im Geviert. Der öſtliche Flügel iſt verſchwunden; der anſtoſsende nördliche beſteht gröſstentheils aus einem koloſſalen Donjon des Mittelalters, der mit ſeinen ſchweren Maſſen die übrigen Theile in ihrer Wirkung erdrückt, und ſelbſt das neben ihm angeordnete Hauptportal bei allem Reichthum kaum zur Geltung kommen läſst. Die gegenüberliegende ſüdliche Seite enthält an der öſtlichen Ecke ein rundes, gegen den Hof mit Arkaden geöffnetes Stiegenhaus mit Wendeltreppe, in der andern Ecke eine ins Innere hineingezogene zweite Treppe, die mit dem Pavillon des Eingangs in Verbindung ſteht, und zwiſchen beiden Treppen eine Arkade



Fig. 103. Schloss du Pailly. (Sauvageot.)

auf Rundbögen, darüber im oberen Stockwerk eine ſchmale Galerie. Die Wohnräume ſind hauptſächlich im weſtlichen Flügel und der anſtoſsenden Ecke des nördlichen vertheilt. Im oberen Geſchoſs iſt hier ein auf koloſſalen Conſolen über drei Fuſs vortretender Gang zur Verbindung des nördlichen und ſüdlichen Flügels angeordnet. Die ganze Conſtruction iſt in mächtiger Solidität aus einem granitartig harten Geſtein gebildet.

Die Architektur der einzelnen Hoffaçaden zeigt bei einer gewiſſen Mannigfaltigkeit vollkommene Harmonie in edlen claſſiſchen Formen von maſsvoller Behandlung, und nur vereinzelte Cartouchen ſind als mehr willkürliche Elemente eingemiſcht. Einfachheit und Gediegenheit herrſchen vor und haben auch die Anwendung uncannelirter doriſcher Pilaſter im Erdgeſchoſs, ioniſcher im obern Stockwerk beſtimmt. Damit verbindet ſich in gutem Einklang die Ruſtika des Mauerwerks, die durch ihre regelmäſsige Punktirung ſich fein und elegant ausnimmt. Bis zum Kämpfergeſims der Bögen iſt ſelbſt an den Pilaſtern des Erdgeſchoſſes dieſe Ruſtika durchgeführt. Vorzüglich ſchön iſt das Verhältniſs der Oeffnungen zur Mauermaſſe abgewogen. Zwiſchen den einzelnen Arkaden ſind die breiten Wandflächen durch je zwei Pilaſter gegliedert, zwiſchen welchen noch Raum für kleine hübſch eingerahmte Tafeln geblieben iſt. Im Uebrigen beruht die Wirkung dieſer edlen Façade auf dem Contraſte der punktirten Ruſtika mit den glatten Flächen an Pilaſtern, Gebälken, Sockeln und Fenſterbrüſtungen. Den Abſchluſs macht über einem kräftigen Conſolengeſims eine Attika, die über den einzelnen Arkadenſyſtemen mit Giebeln gekrönt iſt, deren Tympanon eine Füllung von Cartouchen zeigt. Das offene Treppenhaus, das im oberſten Stockwerk mit korinthiſchen Pilaſtern dekorirt iſt und mit einer runden Kuppel abſchlieſst, verleiht dieſer Façade noch einen beſonderen maleriſchen Reiz.

Verwandte Behandlung macht ſich an der weſtlichen Façade geltend (Fig. 103), nur daſs hier ſtatt der Arkaden auch das Erdgeſchoſs groſse Fenſter mit Kreuzpfoſten zeigt, und daſs zwiſchen denſelben paarweiſe jene mächtigen Conſolen vorſpringen, auf welchen der Verbindungsgang ruht. Dieſe Conſolen ſteigen vom Sockel auf, ſind in halber Höhe durch energiſche Masken und von dort aus über einem Geſims durch Cannelirungen wirkſam dekorirt.

Mit gutem Grund hat der ausgezeichnete Meiſter dieſes Baues die höchſte Pracht für das ſchmale Stück der nördlichen Façade aufgeſpart, welches neben dem alten Donjon den Eingang zur Haupttreppe enthält. Drei Portale, zwei kleinere zu beiden Seiten, von denen das eine auf eine runde Nebentreppe führt, dazwiſchen der groſse Portalbogen des Haupteinganges, von doppelten doriſchen Pilaſtern umrahmt, durchbrechen das Erdgeſchoſs. Im oberen Stockwerk ſind es vortretende Compoſita-Säulen,

cannelirt und von übermäfsiger Länge, welche in der Mitte ein Fenfter, zu beiden Seiten Nifchen für Statuen einfchliefsen. Darüber folgt die Attika und dann eine grofse Lucarne, deren gekuppeltes Bogenfenfter von Compofitapilaftern und aufserdem von Säulen derfelben Ordnung eingefafst wird. Die Giebelkrönung und die Seitenabfchlüffe diefes Aufbaues mit ihren Voluten, Schnörkeln und Vafen, ihren Genien und wappenhaltenden Löwen ift nicht frei von barocken Elementen, gleichwohl aber von gefchickter und wirkfamer Gruppirung. Diefes Prachtftück von Architektur ift in allen Theilen verfchwenderifch dekorirt; die dorifchen Pilafter des Erdgefchoffes haben Füllungen von Lorbeerblättern, die Portalbögen und die Fenfterrahmen find aufs Schönfte gegliedert, die Friefe endlich in beiden Gefchoffen mit Laubwerk ganz bedeckt. Schade, dafs die korinthifchen Säulen des oberen Stockwerks auf zu niedrigen Sockeln ruhen und dadurch eine übermäfsige Länge erhalten haben, welche durch die drei gewundenen Bänder an der oberen Hälfte ihres Schaftes noch fühlbarer wird. An der Fenfterbrüftung fieht man das Wahrzeichen des Marfchalls, einen Pegafus, darunter feine Devife: »quo fata trahunt«.

Von der ehemals reichen Ausftattung des Innern haben die Stürme der Revolution wenig übrig gelaffen. Zu den befterhaltenen Theilen gehört die Haupttreppe, die in Anlage und Ausfchmückung einen vornehmen Eindruck macht. Sie fteigt von dem Veftibül in geradem Lauf, mit einem Tonnengewölbe bedeckt und mit elegant eingerahmten Marmorplatten an den Wänden dekorirt, zu dem erften Podeft empor, von wo fie in zwei Armen zum oberen Gefchofs weiter führt. Ein ftattliches Veftibül mündet hier auf die fogenannte »Salle dorée«, die den ganzen Raum des Donjon einnimmt. Der Saal hatte im Mittelalter ein Tonnengewölbe, welches die Renaiffance durch eine hölzerne Balkendecke verkleidete. Die Balken zeigen noch jetzt Spuren von Malerei, ebenfo find die tiefen Fenfternifchen mit mythologifchen Fresken, freilich von geringem Werth, bedeckt. Ein prachtvoller Kamin (vgl. Fig. 20, S. 55), auf akanthusgefchmückten Confolen mit dorifchem Fries, darüber ein Auffatz, der von gekuppelten fein cannelirten korinthifchen Pilaftern eingefafst wird und von üppigem Cartouchenwerk mit Fruchtgehängen bedeckt, zeigt das von zwei geflügelten Greifen gehaltene Wappen des Erbauers. Farben und reiche Vergoldung, zu denen eingelaffene Marmorplatten fich gefellen, fteigern den Eindruck diefes prächtigen Werkes. Zwei Galerieen führten ehemals von diefem Saale zu der kleinen Kapelle, welche im nordweftlichen Thurme liegt. Sie war mit einer Kuppel bedeckt, die auf noch vorhandenen cannelirten Säulen ruhte, zwifchen denen die Reliefgeftalten von fechs Tugenden angebracht find. Gegenwärtig dient die Kapelle bedauerlicherweife als Taubenfchlag.

§ 78.
Das Schloss Sully.

Der zweite Bau, welchen der kriegeriſche Marſchall ausführen lieſs, iſt das in Burgund zwei Meilen von Autun gelegene Schloſs Sully.[1]) Es wurde 1567 begonnen, doch wird in den Jahren 1596, 1609 und ſelbſt 1630 noch von weiteren Arbeiten berichtet. Der Marſchall ſtarb hier im Jahre 1573. Mit den beiden glänzenden Bauten, die er hinterlaſſen hat, ſteht eine Aeuſserung ſeiner Memoiren in ſeltſamem Widerſpruch. Er ſagt: »Les baſtiments ſont un honorable appauvriſſement et une eſpèce de maladie; a peine ceux qui ont commencé ſ'en peuvent tirer. Si c'eſt pour laiſſer memoire de nous, elle tourne plus à l'architecte; cela eſt hors de nous, ainſi que ſi ceux qui ont des chevaux, des pierreries et de l'argent, devaient acquérir reputation pour les poſſéder. Et le pis eſt qu'il ne ſe bâtit rien au gré de la poſtérité qui fait ſouvent les portes là où ont été les fenêtres, et peu de gens verront ces baſtiments ſans y trouver à redire. Que ſi nous cherchons la beauté, la ſymmétrie, quelle voûte plus belle que le ciel? Quel jardinage, quelle allée plus belle que la campagne?« Verſtändlicher freilich werden uns dieſe Klagen, wenn wir ſie nicht als Aeuſserungen des Erbauers, ſondern ſeines Sohnes und Erben, der die Memoiren redigirt hat, auffaſſen.

Das Schloſs Sully[2]) bildet ein ziemlich regelmäſsiges Viereck, deſſen Flügel ſich um einen faſt quadratiſchen Hof von 125 zu 115 Fuſs gruppiren. Das Aeuſsere iſt ohne architektoniſche Bedeutung. Auf den Ecken erheben ſich diagonal geſtellte Pavillons, vielleicht ein ſpäterer Zuſatz; in der Mitte der nördlichen Façade hat man neuerdings eine gothiſche Kapelle vorgebaut. Der Eingang, zu dem man über einen Graben gelangt, liegt in der Mitte der Oſtſeite.

Alles architektoniſche Intereſſe concentrirt ſich auf die vier Façaden des Hofes. Sie gehören neben denen des Schloſses du Pailly zu den reinſten Schöpfungen dieſer Epoche. In ähnlich ſtrengem Geiſt der Claſſicität entworfen, ſchlieſsen ſie ſich noch enger als jene der italieniſchen Auffaſſung an. Daher das ſtarke Betonen der horizontalen Linie, das Zurückdrängen der Dachgeſchoſſe, die zwar noch beibehalten, aber untergeordnet und ſelbſt nicht einmal glücklich behandelt ſind. Vor Allem bezeichnend iſt die maſsvoll ernſte Gliederung und Dekoration in den ſchlichteſten Formen der Antike. Die einzelnen Façaden ſind auch hier, bei durchgehender einheitlicher Grundſtimmung, verſchieden behandelt; nur die ſüdliche und nördliche entſprechen einander. In der Axe der Weſtfaçade, dem Eingang gegen-

[1]) Nicht zu verwechſeln mit Sully-ſur-Loire, einem mächtigen mittelalterlichen Bau. — [2]) Aufn. bei Sauvageot, choix de palais, Vol. I. Vgl. dazu les châteaux hiſtoriques I, 1 ff.

über, tritt ein Pavillon vor, der das Hauptportal und Treppenhaus enthält. Während aber im Schloſs du Pailly dieſer Theil der Anlage ſich um ein Stockwerk über die anderen Gebäudemaſſen erhebt, herrſcht hier auch für den Pavillon die ſtreng durchgeführte Horizontale des gemeinſamen Hauptgeſimſes.

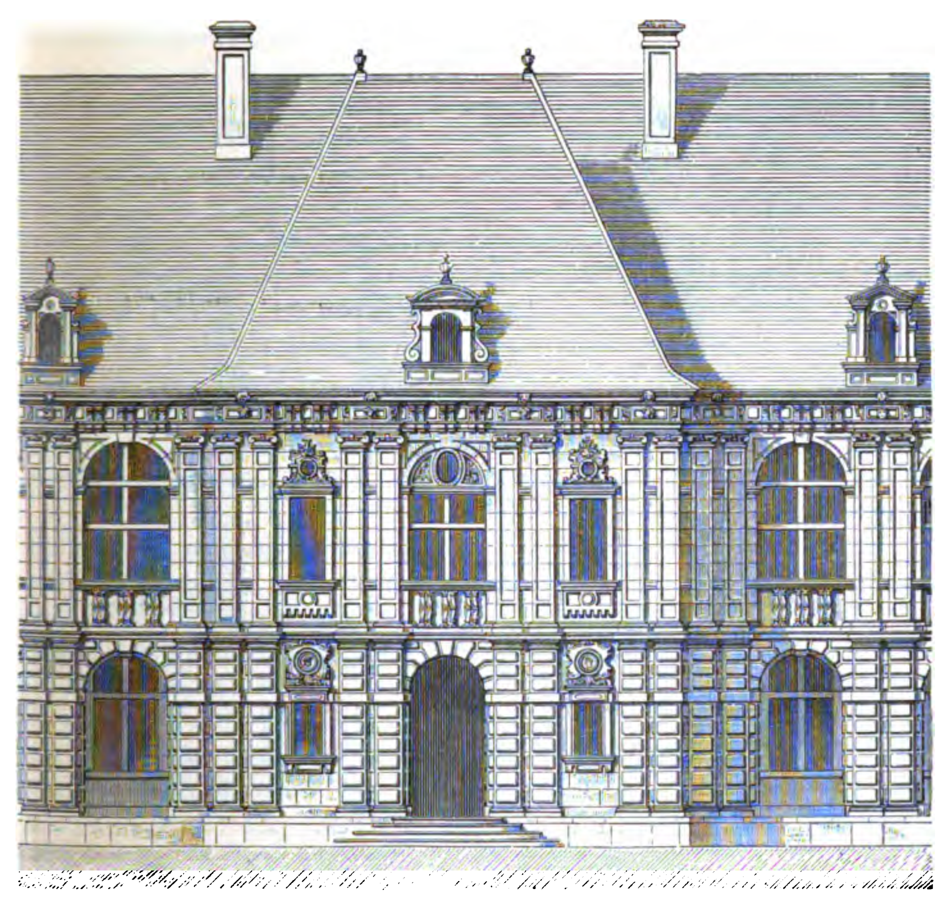


Fig. 104. Schloſs Sully. (Sauvageot.)

Die Anordnung dieſer Façade beruht auf einem Syſtem doppelter Pilaſter, die aber näher zuſammentreten, als im Schloſs du Pailly. (Fig. 104.) Wie dort iſt auch hier im Erdgeſchoſs die doriſche, im oberen die ioniſche Ordnung angewendet, erſtere gleich dem Stockwerk, zu welchem ſie gehört, in ungeſchmückter Ruſtika behandelt. Tiefe Bogenniſchen, innerhalb deren die groſsen Fenſter liegen, öffnen ſich zwiſchen den Pilaſtern. Im oberen Geſchoſs ſind mächtige Rundbogenfenſter mit doppelten Kreuzſtäben

angebracht. An ihren Brüſtungen ſieht man in Relief eine Baluſtrade nachgebildet. Ein Kranzgeſims mit paarweiſe verbundenen Akanthusconſolen macht einen ebenſo kräftigen wie eleganten Abſchluſs. Der Mittelbau hat zu beiden Seiten des Bogenportals kleinere viereckige Fenſter, über welchen Medaillonköpfe in reichen Barockrahmen angebracht ſind. Aehnlich iſt hier auch das obere Geſchoſs behandelt.

Zeichnet ſich dieſe Façade durch ſchöne Verhältniſſe, glücklichen Gegenſatz der Oeffnungen zu den Mauerflächen und lebendigen Rhythmus aus, ſo gilt dieſs in noch höherem Maaſse von der ſüdlichen und nördlichen Façade. Auch hier ſind im Erdgeſchoſs Arkaden, im oberen Stockwerk Rundbögen zur Einfaſſung der Fenſter angeordnet; allein die Oeffnungen ſind paarweiſe durch einen Pilaſter verbunden, von der folgenden Gruppe aber durch zwei Pilaſter und eine breite Mauermaſſe getrennt, ſo daſs ein ungemein lebensvoller Rhythmus, noch glücklichere Contraſte, noch edlere Verhältniſſe entſtehen. Unbedenklich iſt dieſe Façade wohl eine der edelſten, welche die franzöſiſche Renaiſſance jener Epoche hervorgebracht hat. Die breiten Mauerflächen ſind im Erdgeſchoſs mit Büſten in Medaillons, im oberen Stockwerk mit viereckigen Flachniſchen geſchmückt, über welchen Reliefköpfe in ovalen Medaillons mit eleganten Cartoucherahmen angebracht ſind. In der Axe der ſüdlichen Façade führen die beiden mittleren Arkaden zur Haupttreppe.

Das Innere des Schloſſes hat zahlreiche Umgeſtaltungen erfahren. Nur ein Zimmer zeigt noch unverſehrt ſeine alte Ausſtattung, die gemalten Balken der Decke, den ſtattlichen Kamin und ſogar die prächtigen Teppiche jener Zeit. Auſserdem iſt in einem Saal ein groſser Kamin mit luxuriöſer plaſtiſcher Dekoration erhalten. Sein ſtark vorſpringender Mantel ruht auf Säulen von höchſt phantaſtiſcher Form und Dekoration. Endlich ſieht man in der Apſis der Kapelle eine köſtliche Decke, die in bemaltem Schnitzwerk Arabesken, Masken und Figuren, untermiſcht mit Cartouchen von eleganter Zeichnung, enthält.

§ 79.

Das Schloss Angerville-Bailleul.

Wie allgemein das einmal für die Schloſsanlagen gewonnene Grundmotiv aufgenommen und in verſchiedenen Umgeſtaltungen durchgeführt wurde, beweiſt eine Anzahl von Gebäuden der Epoche. Als eines der intereſſanteren gedenken wir hier des kleinen durch Sauvageot [1]) bekannt gemachten Schloſſes Angerville. In der Normandie, nahe bei Fecamp belegen, gehört es zu den kleineren, aber auch zu den eleganteren Schö-

[1]) Choix de palais etc. Vol. III.

pfungen dieser Epoche. Ueber seine Entstehung ist nichts ermittelt worden, aber der Charakter seiner Formen zeugt für die letzten Decennien des 16. Jahrhunderts. Denn die antiken Ordnungen sind zwar mit gutem Verständnifs und in aller Reinheit behandelt, aber in der häufigen Anwendung eines theils trockenen, theils bizarren Cartouchenwerks und in manchen andern schon barocken Elementen spricht sich der Uebergang zur Kunstweise des 17. Jahrhunderts unverkennbar aus.

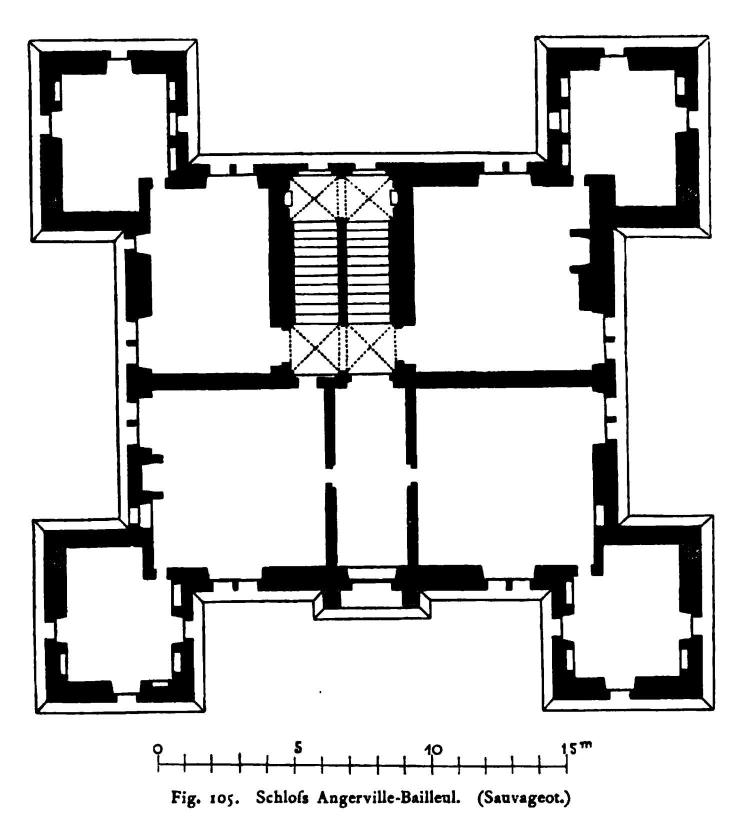


Fig. 105. Schlofs Angerville-Bailleul. (Sauvageot.)

Der Grundrifs des kleinen Gebäudes (Fig. 105) zeigt ein Rechteck ohne Hof, flankirt von vier Pavillons. Es ist die schon früher für solche Anlagen festgestellte Form, wie wir sie z. B. in Martainville fanden, nur dafs aus den früheren runden Eckthürmen jetzt Pavillons geworden sind und dafs möglichste Regelmäfsigkeit der Anlage erstrebt ist. Der Eingang, von Säulen flankirt, liegt in der Mitte der Façade und führt in ein Vestibül, das mit Kreuzgewölben bedeckt und an den Wänden mit Nischen geschmückt ist. In der Verlängerung desselben gelangt man zu der bequem angelegten Treppe, die in geradem Lauf zu einem mit Nischen ausgestatteten und mit

Kreuzgewölben bedeckten Podeft und von da in rückwärtiger Wendung zum oberen Gefchofs führt. Die Eintheilung der Räume ift im unteren wie im oberen Stockwerk diefelbe, nur dafs im Erdgefchofs der ausfpringende Theil der Pavillons als kleines Kabinet abgetrennt ift. Vier Zimmer im Hauptbau, fämmtlich von gleicher Gröfse bis auf das eine, welches durch die Treppenanlage befchränkt wird, und vier damit verbundene Nebenzimmer in den Pavillons bilden das Ganze. Die Zimmer im Hauptbau erhalten durch breite gekuppelte Fenfter, die Räume in den Pavillons durch fchmale einfache Fenfter ihr Licht.

Befondere Sorgfalt ift auf die künftlerifche Durchführung der Façade verwendet. (Fig. 106.) Und zwar concentrirt fich der reichere Schmuck derfelben auf den mittleren Theil, der das Portal enthält. Im Erdgefchofs find es elegant cannelirte dorifche Säulen, die frei vortretend mit kräftigem Gebälk das Portal einrahmen. Ueber dem letzteren fieht man ein von Greifen gehaltenes Wappen in mehr reicher als gefchmackvoller Compofition von einem abenteuerlichen Gemifch widerfprechender Formen in willkürlicher Zufammenftellung. Hässliche firenenartige Fabelwefen, Genien mit Fruchtfchnüren, Trophäen und Schilde in wunderlicher Art zufammengeftellt, erhalten durch die Schnörkel der Cartouchen vollends das Gepräge der Barockzeit. Dazu kommen die einzelnen Quader, die ebenfo roh als unmotivirt das Rahmenprofil des Portals und der Fenfter durchfchneiden. Im erften Stockwerk folgen ionifche und im zweiten korinthifche Säulen, fämmtlich cannelirt und zierlich gearbeitet. Darüber fteigt ein eleganter fchlanker Glockenthurm mit einer Laterne bekrönt empor, eingefafst von korinthifchen Säulen, die auf lang gezogenen Confolen ruhen. Das Einzelne ift auch hier fchon fehr barock, doch läfst fich nicht leugnen, dafs die Compofition diefer Mittelpartie im Ganzen einen originellen und lebensvollen Eindruck macht. Verftärkt wurde derfelbe durch die urfprüngliche Anordnung der Dächer. Nicht blofs die Eckpavillons haben fteile Pyramidendächer, fondern auch das Dach des Hauptbaues war in zwei felbftändige hohe Dächer zerlegt, fo dafs der Glockenthurm mit feiner zierlichen Laterne fich um fo wirkfamer gegen den Himmel abfetzte. Dazu kommt endlich der ungemein reiche figürliche und ornamentale Schmuck in getriebenen Bleiverzierungen, welche die Dächer krönen und die zwar ebenfalls fchon willkürlichen aber originellen und keck componirten Dachfenfter.

Von der inneren Ausftattung find nur Bruchftücke der elegant gearbeiteten, aber in der Compofition barocken und in der Zeichnung mageren Holzvertäfelung der Wände erhalten.



Fig. 106. Schloſs Angerville. (Sauvageot.)

§ 80.

Das Schloss Maune.

Die lebhafte Beſchäftigung mit geometriſchen Formen und Conſtructionen, der ſich die Architekten der Renaiſſance mit Vorliebe hingaben, führte ſie gelegentlich dazu, ſtatt der naturgemäſsen rechtwinkligen Anlage einzelne Verſuche mit complicirteren Grundriſſen zu machen. Der Kreis und die verſchiedenen Arten von Polygonen in mannigfacher Anwendung und Verbindung ſpielen dabei eine Hauptrolle, und es iſt, als ob in ſolchen Compoſitionen ein Stück Phantaſtik aus früheren Epochen nachſpuke, um ſich auf Koſten des ſonſt ſo rationellen Baugeiſtes dieſer Zeit geltend zu machen. In Italien iſt das Schloſs Caprarola ein merkwürdiges Beiſpiel dieſer Richtung. Für Frankreich liefert du Cerceau wenigſtens auf dem Papier in einer Anzahl von Entwürfen ſeines Livre d'architecture Vorbilder zur Genüge. Freilich bemerkt er dabei gelegentlich, wenn er gar zu ſeltſame Erfindungen darbietet, er theile ſie mit »plus pour plaiſir et diverſité que pour autre chôſe«.[1]) In Wirklichkeit hat ſich ein Bauwerk dieſer Gattung bis auf unſere Tage erhalten zum Beweiſe, daſs bisweilen auch hier aus ſolchen Spielen der Einbildungskraft monumentaler Ernſt wurde.

Es iſt das kleine Schloſs Maune (Mosne), bei der Eiſenbahnſtation Tanlay, an der Linie von Paris nach Lyon, im alten Burgund, Departement der Yonne gelegen.[2]) Der Herzog von Uzés lieſs es in Form eines regelmäſsigen Fünfecks erbauen, auf deſſen Ecken nach auſsen thurmartige Vorſprünge, theils als Erker, theils als Treppen dienend, ſich erheben (Fig. 107). In der Mitte des Gebäudes, ſagt du Cerceau, iſt unten ein Springbrunnen angebracht, um den ſich in einem Fünfeck eine doppelte Wendeltreppe hinaufzieht, zur Verbindung der wenigen groſsen Gemächer, in welche die einzelnen Stockwerke getheilt ſind. Die Treppe iſt ganz durchbrochen, ſo daſs man beim Auf- und Abſteigen immer den Brunnen ſieht. Derſelbe Gewährsmann rühmt die Zweckmäſsigkeit der Anlage: »En ce baſtiment y a poëlle, eſtuves, baignoires, fort bien pratiquéz, à cauſe de la fontaine: enſemble ſalles, chambres, garderobbes et toutes commoditez neceſſaires à un logis, chasqu'un eſtage accommodé de ce qui y eſt beſoin«. Das Dach des Fünfecks bildet eine Pyramide, aus deren Mitte ſich eine kleine Laterne erhebt. Eine ausführliche Beſchreibung widmet du Cerceau der Conſtruction der Balkendecke mit ihrem reichen Schmuck.

Eine Umfaſſungsmauer mit Arkaden umgiebt in Hufeiſenform den Bau und öffnet ſich gegen ein Gartenparterre mit Weiher und Springbrunnen,

[1]) Livre d'architecture von 1582 Nr. XXXVIII. — [2]) Aufn. bei du Cerceau Vol. I, wo im Text durch einen leicht erklärlichen Druckfehler Manne zu leſen iſt, während die Tafeln nach damaliger Schreibweiſe richtig Maune geben.



das an der entgegengeſetzten Seite wieder mit einem Halbkreis abſchlieſst. Auf der andern Seite führt vom Schloſs ein Verbindungsgang, der aus offenen Arkaden und einem Dachgeſchoſs beſteht, nach dem äuſseren Wirthſchaftshofe, der eine ovale Form zeigt, eigentlich zwei Halbkreiſe, welche durch vorſpringende rechtwinklige Bauten verbunden werden. Der dem Schloſs zugewendete Halbkreis enthält im Erdgeſchoſs offene Arkaden, im Dachgeſchoſs Dienſtwohnungen. Der andere Halbkreis beſteht nur aus einer Umfaſſungsmauer, die in der Mitte durch das Eingangsthor unterbrochen iſt. Feſtungsartige Mauern, im Rechteck angelegt und von breiten Gräben umſchloſſen, ziehen ſich um die ganze Schloſsgruppe ſammt dem Garten herum. Die Architektur des Aeuſsern iſt von abſoluter Nüchternheit, ohne eine Spur von künſtleriſcher Form. Wir erwähnen das wunderliche Gebäude nur, weil es für eine Richtung des Baugeiſtes jener Zeit bezeichnend iſt, im Uebrigen, um mit du Cerceau zu reden, »plus pour plaiſir et diverſité que pour autre choſe«.

§ 81.

Die Gärten der Renaissance.

Wir würden nur ein unvollſtändiges Bild der franzöſiſchen Renaiſſanceſchlöſſer beſitzen, wenn wir nicht einen Blick auf die Gartenanlagen werfen wollten. Schon die mittelalterliche Burg beſaſs, wo irgend der Platz es geſtattete, einen Garten, in welchem man auſser den Küchenkräutern und den Fruchtbäumen ein Blumenparterre, namentlich von Roſen und Lilien, Rebengänge, Raſenplätze mit ſchattenden Bäumen, bisweilen auch Weiher und, wo der Ort es gab, Springbrunnen hatte. In den Gärten ſtolzirten Pfauen und in den Weihern ſpiegelten ſich Schwäne. Unter Karl V erwähnen die Rechnungen des Louvre einen »Iehan Baril, faiſeur de treilles, pour avoir faict un grand préau èsdicts iardins et faict de merrien (de bois) un lozengié tout autour, à fleur de liz et à créneaux«.[1]) Doch war immerhin der Raum für ſolche Anlagen beſchränkt, das Leben ſelbſt zu unruhig und kriegeriſch bewegt, die Rückſicht auf Befeſtigung und Vertheidigung zu ausſchlieſslich, um jenen Gärten eine gröſsere Bedeutung zu geben. Als aber im 15. Jahrhundert das Naturgefühl immer mächtiger erwachte und in der Kunſt einen lebhaften Widerhall fand, als die flandriſchen Meiſter zuerſt ihre heiligen Geſtalten vom Goldgrund erlöſten und mitten in das blühende Leben des Lenzes hineinſtellten, wurde alsbald auch die Gartenanlage ein Gegenſtand künſtleriſchen Studiums, äſthetiſcher Ausbildung. Es iſt bezeichnend für das geſteigerte Naturgefühl der Zeit, daſs wir ſo oft in den anziehendſten Bildern der Meiſter des 15. Jahrhunderts die Madonna

[1]) Comptes du Louvre, citirt von A. Berty, la renaiſſ. monum. Vol. I.

im Roſenhag dargeſtellt ſehen, und daſs auf allen Bildern ein Teppich von natürlichem Raſen, mit Blumen durchwirkt, ſich den Geſtalten unterbreitet.

Den entſcheidenden Anſtoſs gab aber auch hier Italien. Schon bei dem Kriegszuge Karls VIII nach Neapel ſind die Berichterſtatter von nichts ſo entzückt, wie von den bezaubernden Gärten der italieniſchen Villen. Die Herrlichkeit des Gartens von Poggio reale feſſelt den König und ſeine Cavaliere mehr als alle andern Schöpfungen der Kunſt, und ebenſo entzückt ſpricht ſich Jean d'Auton über die Schönheit des Parks von Pavia aus. (Vgl. § 1.) Kein Wunder, daſs fortan bei allen Schloſsbauten die Anlage der Gärten mit beſonderem Nachdruck gepflegt wurde. Uebereinſtimmend kann man bei aller Abwechslung folgende Grundzüge beobachten.[1]) Die unmittelbare Nähe des Schloſſes, d. h. der herrſchaftlichen Wohnräume, wird für die Anlage eines Parterre von Blumen vorbehalten, ſo daſs man nicht bloſs aus den Zimmern den Blick über dasſelbe genoſs, ſondern auch durch Treppen ſchnell dahin gelangen konnte. Die Anordnung ſolcher Treppen zur Verbindung mit dem Garten wird z. B. in den Urkunden von Fontainebleau ausdrücklich vorgeſchrieben. Bezeichnend für die künſtleriſche Geſinnung der Zeit iſt die ſtreng ſymmetriſch-regelmäſsige Behandlung dieſer Blumenparterres, die ſelbſt da feſtgehalten wird, wo man im Schloſsbau, durch ältere Theile gehemmt, ſich die Regelmäſsigkeit und Symmetrie verſagen muſste. Gaillon bietet ein merkwürdiges Beiſpiel. Die einzelnen Blumenbeete erhalten mannigfaltige Zeichnungen, nicht bloſs in rhythmiſch bewegten Ornamenten, ſondern auch in allerlei Spielereien mit Namenszügen, Emblemen und Deviſen. In dem bunten Schmuck dieſer unendlich abwechſelnden Formenwelt, die einerſeits an die Muſter der emaillirten Fuſsböden, andrerſeits an die Ornamentik der Decken erinnert, hat die dekorative Luſt der Renaiſſance wieder ihre Unerſchöpflichkeit bewährt. Häufig findet man eins oder auch zwei dieſer Blumenfelder als Labyrinthe, oder wie es damals hieſs, als Dädalus ausgebildet, eine Form, welche auf die Irrgänge in den Fuſsböden der mittelalterlichen Kirchen zurückführt. Was dort dem ablaſsbedürftigen Beter als Penſum für ſeine fromme Kaſteiung vorgezeichnet wurde, gewann hier den Charakter eines neckiſchen Spiels. Solche Labyrinthe zeigt bei du Cerceau der Garten der Tuilerien, und in doppelter Anlage kommen ſie in Gaillon und Montargis vor.

Zur beſſeren Ueberſicht des heiteren Ganzen lieſs man rings um das Blumenparterre, mit dieſem durch Treppen verbunden, erhöhte Terraſſen ſich hinziehen, breit genug, um einer feſtlichen Geſellſchaft zum Luſtwandeln zu dienen. Von der Sorgfalt, mit welcher man auch dieſe Theile ausſtattete,

[1]) Rabelais in ſeiner Schilderung der Thelemitenabtei (vgl. § 7) giebt auch von den Gartenanlagen das jener Zeit vorſchwebende Idealbild.

geben die Baurechnungen von Gaillon zahlreiche Beweiſe. Namentlich erhalten die Fuſsböden reiche Muſter durch verſchiedenfarbige glaſirte Steine. Ein Bruchſtück ſolcher Fuſsböden hat man in neuerer Zeit zu Anet gefunden. In der Regel werden die Terraſſen nach auſsen durch Mauern abgeſchloſſen, aber früh ſchon umgiebt man ſie auf einer oder mehreren Seiten mit bedeckten Arkaden, um je nach Belieben ſchattige oder geſchützte ſonnige Wandelbahnen zu erhalten. Schon in Gaillon ſind zwei Seiten des Gartens mit bedeckten Galerieen umzogen, die an den Enden auf Pavillons münden. So gewann man mitten im Garten in der ſchönſten Umgebung Räume für ſtille Zurückgezogenheit und ruhige Meditation. Aehnlich ſieht man es an einer Seite der Gärten zu Vallery und zu Chantilly, in noch vollſtändigerer

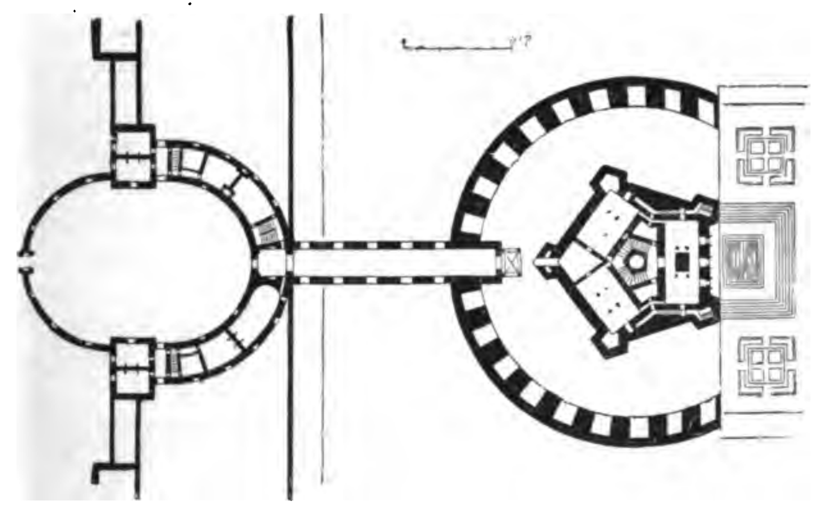


Fig. 107. Das Schloſs Maune. (Du Cerceau.)

Weiſe zu Dampierre. Das ſchönſte Beiſpiel bot aber Anet, wo auf drei Seiten das groſse Gartenparterre von Galerieen mit Arkaden in Ruſtika umzogen wurde, was, wie du Cerceau ſagt, »donne au iardin vn merueilleux eclat à la vuë«. Bisweilen verbindet man damit kleine Bethäuſer, wie die noch gothiſchen Kapellen im Garten zu Bury und zu Gaillon. Aehnlich zu Blois, wo ein langer gedeckter Laubengang vom Schloſs um drei Seiten des Gartens ſich hinzieht und ſchlieſslich auf die Kapelle mündet. Dagegen ſehen wir ſpäter de l'Orme im Park von Villers-Coterets eine Kapelle in ſtreng antiken Formen aufführen. Ein Hauch von ſtiller Naturandacht mochte in ſolcher Umgebung dieſe kleinen Oratorien umſpielen und den Einſamen zur Sammlung des Gemüthes ſtimmen.

Aber auch ſonſt wird für ſchattige Gänge geſorgt. Leichte Holzgalerieen mit Epheu oder Reben umrankt, ſind in wohlabgemeſſener Anordnung zwiſchen die Blumenbeete vertheilt, ſei es, daſs ſie in der Mitte das Parterre durchſchneiden oder an den Seiten ſich hinziehen. Und zwar ſind es nicht bloſs die anſpruchsloſen Conſtructionen leichter Laubengänge mit gebogenen Lattendecken, nach Art von Tonnengewölben, ſondern die Kunſt des Zimmermanns erhebt dieſe Conſtructionen bald zu höherer Bedeutung, bildet an ihnen die Formen des Steinbaues mit angemeſſener Umgeſtaltung nach, giebt der Compoſition höheren architektoniſchen Werth dadurch, daſs die langen Galerieen an den Endpunkten und etwa noch in der Mitte durch erhöhte Pavillons unterbrochen werden. Das ſchönſte Beiſpiel dieſer Art war zu Montargis (Fig. 108); andere ſah man zu Verneuil, zu Charleval, Beauregard, hier in ſtreng antiker Behandlung mit durchweg geradem Gebälk und Giebeln an den Pavillons, freier dagegen in charakteriſtiſch ausgeprägter Holzconſtruction zu Bury.

Herrſchte in dieſem Kernpunkt der Gartenanlagen das ſtreng-architektoniſche Geſetz, ſo trat in wirkſamen Contraſt dazu der weite Ring ausgedehnter Parkanlagen, in welchen man dem Walten der Natur und der Vegetation gröſsere Freiheit lieſs. Zwar die Obſtgärten mit ihren Raſenflächen und regelmäſsig ausgetheilten Fruchtbäumen halten das Geſetz der Symmetrie feſt, bilden aber doch einen Uebergang zu der freieren Bewegung der groſsen Laubmaſſen des anſtoſsenden Parks. Dieſer ſelbſt, von breiten Baumalleen in allen Richtungen durchzogen, mit ſeinen Raſenflächen und Laubmaſſen, vermittelt endlich den Uebergang in die freie Natur, mit der er die Schöpfung des menſchlichen Geiſtes verknüpft.

Zu dieſen beiden Elementen, der Vegetation und der Architektur, geſellt ſich als dritter nicht minder wichtiger Faktor das Waſſer. Im Mittelalter hatte man ſich bei den Gärten in dieſem Punkte mit dem behelfen müſſen, was die Natur freiwillig und zufällig bot. Die Architekten der Renaiſſance in ihrer wiſſenſchaftlichen Durchbildung waren aber zugleich tüchtige Hydrauliker und wuſsten den Gärten den belebenden Schmuck ſpringender Waſſer zu geben. In Gaillon finden wir Pierre Valence von Tours mit der Leitung und Anlage des Springbrunnens für den Garten und Schloſshof beſchäftigt. In den Baurechnungen Franz' I wird ausdrücklich der Fontainen gedacht, welche in St. Germain und Villers-Coterets angelegt werden ſollen. Das Wenigſte, was gefordert wird, iſt ein Springbrunnen inmitten des Gartenparterres, der dann manchmal wie in Gaillon und Blois durch einen leichten in Holz conſtruirten Pavillon, der ihn umſchlieſst, zu einem behaglich kühlen, halb geſchloſſenen Platze umgewandelt wird. Wo die ungewöhnliche Breite des Gartens es erheiſcht, wie in Anet und Charleval, bringt man zwei Fontainen in gleichmäſsigem Abſtand an. Reichere

Waſſerkünſte mit Grotten und Cascaden kommen in dieſer Zeit kaum ſchon vor. Nur zu Chenonceau und zu Gaillon finden ſich Beiſpiele, beide jedoch erſt aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts als Zuſätze ſpäterer Zeit.

Eine viel eingreifendere Rolle kam dieſem Elemente zu, wo die Nähe eines Fluſſes Waſſer in reicher Fülle gewährte. Da wird nicht bloſs rings um den Garten ein Kanal gezogen, ſondern bisweilen in öfterer Wiederholung durchſchneidet das belebende Element mit parallelen Armen den Garten, wie in der prächtigen Anlage von Verneuil, oder es wird in ganzer Breite als ſchön eingefaſstes Baſſin in die Gartenanlage eingeführt, wie in Charleval, Vallery und beim weiſsen Hauſe zu Gaillon. Wo in dieſer Weiſe das Waſſer von allen Seiten die Gärten umzieht, da ſucht man dasſelbe auch dem Auge des Beſchauers unmittelbar nahe zu rücken. Daher fallen

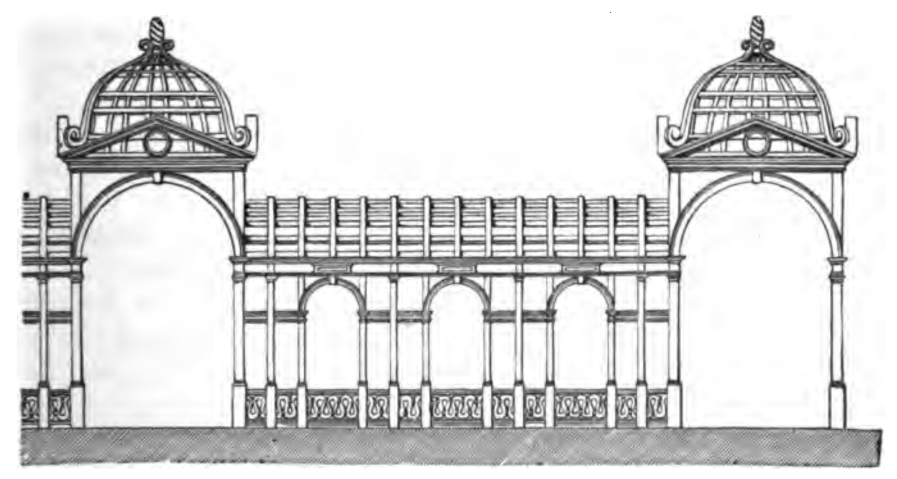


Fig. 108. Gartenlaube zu Montargis. (Du Cerceau und Berty.).

hier die umgebenden abſchlieſsenden Mauern fort und ſtatt geſchloſſener Galerieen werden leichte Laubengänge angeordnet, durch deren zahlreiche Oeffnungen der Waſſerſpiegel ſichtbar wird und friſchen Luftzug, angenehme Kühlung in dieſe ſonſt leicht dumpfigen Galerieen bringt. So ſieht man es zu Dampierre und zu Chantilly, namentlich aber zu Verneuil, wo überall das Waſſer in vielverzweigten Kanälen, Baſſins und groſsen Weihern eine Hauptrolle ſpielt. Seltener dagegen wird die Plaſtik zu Hülfe genommen, die in Italien bei den Gärten ſo hervorragende Bedeutung gewinnt. Nur in der Klausnerei zu Gaillon wird eine Ausnahme gemacht, und in Fontainebleau nimmt bei du Cerceau die Diana von Verſailles die Mitte des kleineren an der Südſeite des Schloſſes gelegenen Gartens ein.

Wohl das Vollendetſte, was die Gartenkunſt dieſer Epoche in Frankreich hervorgebracht, iſt der Garten von Verneuil, den wir in § 75 bei

Beſchreibung des Schloſſes geſchildert haben. Die Figur 109 überhebt uns einer ausführlicheren Erklärung. Hier iſt auſserdem die Benützung des anſteigenden Terrains zu bedeutenden Wirkungen gelangt.

Merkwürdig dadurch, daſs er ſich ausnahmsweiſe nach den unregelmäſsigen Formen des (im Weſentlichen aus dem Mittelalter ſtammenden) Schloſſes richtet, iſt der Garten von Montargis. Im weiten Halbrund, zwei concentriſche Ringe bildend, der innere mit Mauern umzogen und mit dem äuſseren durch ſtattliche Portale verbunden, umſchlieſst er in groſsem Bogen den Bau. Von den beiden Labyrinthen des inneren Parterres war ſchon oben die Rede und die prächtige Doppelgalerie, deren Holzwerk eine Bekleidung von Epheu hatte, iſt in Figur 108 theilweiſe dargeſtellt. Mit den reichen Blumenbeeten wechſeln Rebengänge, Raſenflächen mit Obſtbäumen aller Art und Wieſen, die weithin von Alleen durchſchnitten werden. René de France, Tochter Ludwigs XII und Gemahlin des Herzogs Hercules von Ferrara, lieſs dieſen Garten anlegen, als ihr 1560 Montargis zum Wittwenſitz überwieſen wurde.

Von auſserordentlichem Umfang waren die Gärten zu Blois, zu denen man vom Schloſs aus durch einen verdeckten Gang über die Straſse hin gelangte. Der Haupttheil beſtand aus einem Parterre von 600 Fuſs Länge bei 250 Fuſs Breite, rings auf drei Seiten mit einer hölzernen Galerie umzogen, die auf einen Pavillon und eine kleine Kapelle mündete. In der Mitte des Gartens erhob ſich über einem Springbrunnen ein Kuppelbau. Daneben auf beiden Seiten zwei andere Gärten, der eine mit zierlichen Blumenbeeten, die einen Springbrunnen umgaben, der andere mit Baumalleen und von zwei in der Mitte ſich kreuzenden ſchattigen Galerieen durchſchnitten. Du Cerceau ſagt: »Il y a de beaux et grands iardins, differans les vns des autres, aucuns ayans larges allées à lentour, aucuns couvertes de charpenterie, les autres de coudres, autres appliquez à vignes«.

Durch groſsen Waſſerreichthum zeichnet ſich die Anlage des Schloſſes Dampierre aus, wo drei Gärten, ſämmtlich von Kanälen und breiten Baſſins umzogen, durch Brücken miteinander in Verbindung ſtehen. Das mittlere Parterre in der Axe des Schloſſes und mit dieſem auf einer Inſel errichtet, läuft in eine dreieckige Spitze aus, die durch drei Pavillons bezeichnet wird. Bedeckte Galerieen mit offenen Arkaden verbinden die Pavillons und umziehen den ganzen Garten. An den Canälen ſind breite ſchattige Gänge mit doppelten Baumreihen nach allen Seiten hingeführt.

Auch der Garten von Anet, groſs und regelmäſsig mit zwei Springbrunnen und, wie wir geſehen, auf drei Seiten von Galerieen mit Arkaden umzogen, war rings von Waſſer eingeſchloſſen, das am äuſserſten Ende einen groſsen halbrunden Weiher bildete. Hier war ein Badhaus angelegt, von deſſen Gemächern Stufen zum Baſſin hinabführten. Im Uebrigen ſah man

Raſenplätze mit Fruchtbäumen, Blumenparterres, Fiſchteiche und Kaninchengehäge, ſämmtlich durch Kanäle, die mit Alleen eingefaſst waren, getrennt. Auch an Volièren und Orangerieen fehlte es nicht.

Auch Chenonceaux zeichnete ſich durch reiche Gartenanlage aus, bei welcher ein ausgebildetes Syſtem von Waſſerkünſten zur Anwendung gekommen war. Rechts vom Eingang ſah man im Park eine Felsgrotte mit Caskaden, umgeben von einem Waſſerbaſſin. Eine Terraſſe mit Blumen umgab dasſelbe und weiter oberhalb war eine andre Terraſſe angebracht, die mit Laubgängen bedeckt war, und deren Umfaſſungsmauer mit Niſchen,

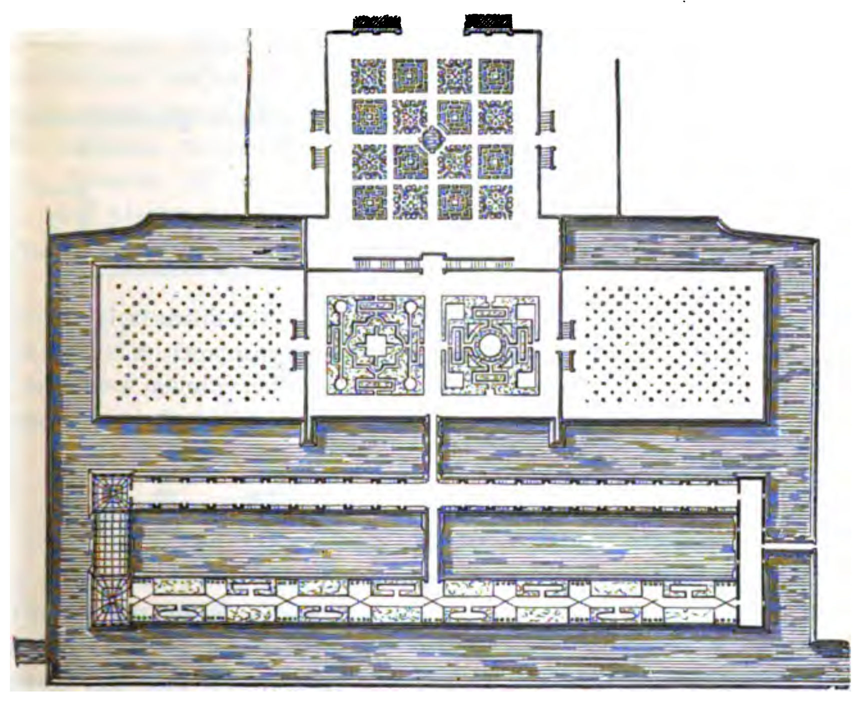


Fig. 109. Gartenanlage zu Verneuil. (Du Cerceau und Berty.)

Säulen und Statuen, ſowie mit Sitzbänken geſchmückt war. Auch zum Vexirſpiel war das Waſſer hier ſchon verwendet, denn in der Mitte des kleineren Gartens war eine Oeffnung angebracht, die ein hölzerner Zapfen ſchloſs. Wenn man dieſen unverſehens herauszog, ſtieg ein Strahl 18 Fuſs hoch empor, »qui eſt une belle et plaiſante invention«, ſagt du Cerceau.

Die gröſste Mannigfaltigkeit zeigten aber die Gärten zu Gaillon nach den Verſchönerungen, welche der Kardinal von Bourbon der urſprünglich ſchon reichen Anlage hinzugefügt hatte. Hier war in der Verbindung der verſchiedenen Gärten das hügelige Terrain zur Geltung gebracht und dafür

gesorgt, daſs der Blick immer das liebliche Thal und den Fluſs mit umfaſste. In ziemlicher Entfernung vom Schloſs und dessen Gärten hatte der Kardinal eine Karthause errichten lassen, wohin man durch den Park auf Terrassen und durch ansteigende bedeckte Baumgänge gelangte. Man kam zuerst zu einer Kapelle, die mit einem kleinen Wohngebäude und einer auf einem Felsen angelegten Einsiedelei in Verbindung stand, rings von einem viereckigen Wasserbassin eingefaſst. Daneben lag auf der einen Seite ein kleiner geschlossener Blumengarten, mit Lauben und gedeckten Gängen. Um das Parterre erhoben sich auf einer Anzahl von Postamenten Statuen von drei bis vier Fuſs Höhe. Auf der andern Seite der Einsiedlergrotte gelangte man an einem ausgedehnten Bassin, das von breiten Terrassen umschlossen war, zu dem sogenannten weiſsen Hause, einem rings von Wasser umgebenen Luftgebäude der üppigsten Anlage. Es enthielt im Erdgeschoſs einen groſsen mit Arkaden geöffneten Saal, an den geschlossenen Wänden mit Nischen und Karyatiden, sowie mit Statuen geschmückt, auſserdem durch drei Bassins mit Fontainen belebt. Eine Treppe an der Rückseite führte zum oberen Geschoſs, welches in mehrere Gemächer eingetheilt war. Eine Plattform mit durchbrochenem Geländer gewährte den freien Ueberblick über das Ganze.

Nirgends wird uns das heitere Leben der Renaissancezeit so gegenwärtig, als wenn wir uns diese prächtigen Gartenanlagen aus den Zeichnungen und Beschreibungen du Cerceau's wieder herzustellen versuchen und ihr die glänzende, geistreiche und übermüthige Gesellschaft jener Tage zur Staffage geben.

§ 82.

Städtische Wohngebäude in Orleans.

Der Bau der bürgerlichen Wohnhäuser in den Städten beharrt in dieser Epoche auf der in der vorigen eingeschlagenen Bahn, und nicht bloſs für die Grundriſsbildung, sondern auch für die Behandlung der Façaden bleiben die früher entwickelten Grundzüge geltend, nur daſs der Charakter der Formen im Einzelnen dem in dieser Zeit gültigen Gepräge folgt. Aus dem Anfang der Epoche begegnen wir einer Anzahl städtischer Wohnhäuser, deren Architektur den Stempel einer edlen Ruhe und classischen Reinheit der Formen trägt. Allmählich führt dann auch hier das Streben nach Einfachheit und Gröſse zur Strenge und selbst zur Trockenheit, in welche sich gleichwohl bald gewisse Elemente einer willkürlichen, barocken Detailbildung mischen.

Orleans ist auch jetzt reich an interessanten Privatgebäuden. Wir beginnen mit dem sogenannten Hause der Diana von Poitiers,[1]) welches

[1]) Aufn. in den Monum. hist.

diefen Namen mit ebenfowenig Recht trägt, wie die früher erwähnten Häufer der Agnes Sorel und Franz' I oder vielmehr der Herzogin von Etampes. Es zeigt jene vornehmere Anlage, die im Erdgefchofs ftatt der Kaufläden gefchloffene Mauermaffen, durchbrochen von wenigen kleinen Fenftern, enthält. Auch die oberen Stockwerke haben neben den grofsen Fenftern ausgedehnte Wandflächen und dadurch einen Charakter von Ernft und Ruhe, von vornehmer Zurückhaltung. Im Hauptgefchofs find die Fenfter mit feinen Rahmen und einem flachen Bogengiebel eingefafst. Der letztere enthält eine kleine weibliche Büfte. Schlanke korinthifche Säulen, zu zwei Dritteln cannelirt, gliedern diefes Stockwerk, während im oberen auf den Ecken kurze Rahmenpilafter derfelben Ordnung angebracht find. Das mittlere Fenfter des oberen Gefchoffes ift kreisrund und von verfchlungenen Cartouchen eingerahmt. Der Grundrifs des Haufes befolgt die in Orleans herkömmliche Anlage: der Eingang liegt, wie immer bei diefen fchmalen Gebäuden, an der einen Seite, der Flur mündet auf die Treppe und auf den Hof, der hier geräumiger angelegt und ftattlicher architektonifch ausgebildet ift, als es die Regel zu fein pflegt.

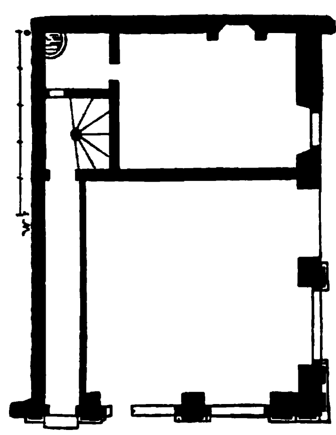


Fig. 110. Haus du Cerceaus zu Orleans.

Zu den anziehendften Gebäuden gehört fodann ein fchmales, am Marchée à la volaille gelegenes Haus, welches man als »Maifon de Jean d'Alibert« bezeichnet.[1]) Diefer hervorragende Führer der proteftantifchen Partei von Orleans foll es erbaut und darin die erfte Verfammlung feiner Glaubensgenoffen abgehalten haben. Die Façade ift fchmal, im Erdgefchofs durchbrochen von der grofsen Bogenöffnung eines Kaufladens, daneben das zierlich eingefafste Rundbogenportal, darüber ein reizendes kleines auf Säulchen gekuppeltes Fenfter zur Erleuchtung des Hausflurs, eingefafst von Hermen, an den Ecken auf eleganten Masken ruhend. Die beiden oberen Stockwerke zeigen feine korinthifche Rahmenpilafter und grofse rechtwinklige Fenfter mit Kreuzftäben. Der Corridor fpricht fich in beiden Gefchoffen durch kleine Bogenfenfter mit eleganter Umrahmung aus. Die Anwendung von Masken und Laubfchnüren, die Rahmen von verfchlungenen Cartouchen, die prächtigen Löwenköpfe, auf welchen die Pilafter des erften Gefchoffes ruhen, deuten auf die Epoche von 1550 bis 1560.

[1]) Aufn. bei Sauvageot, Vol. III, und in den Monuments hiftoriques.

Weiter ift hier anzufchliefsen der fogenannte »Pavillon der Jeanne d'Arc«, der den Uebergang von der Schlufszeit Franz' I zur Epoche Heinrichs II bezeichnet.[1]) Es ift ein thurmartiger Pavillon, der fich als vorfpringender Theil an ein älteres Gebäude anfchliefst. Auf einem Sockel von punktirter Ruftika erhebt es fich in zwei Gefchoffen von bedeutender Höhe mit mäfsig grofsen Rundbogenfenftern, über welchen die hohen Stirnmauern darauf deuten, dafs beide Stockwerke gewölbt find. Tafeln wie für Infchriften angebracht und mit Feftons und Masken gefchmückt, beleben diefe grofsen Flächen. Schlichte ionifche Pilafter bewirken im unteren, cannelirte korinthifche im oberen Gefchofs die Gliederung der Maffen. Im Innern find die Tonnengewölbe jedes Gefchoffes mit jener Gattung von Arabesken in Reliefdarftellung bedeckt, in welchen das edle vegetabilifche Leben der früheren Arabeske durch Ueberwuchern tendenziöfer Figuren und zugleich durch Ueberladung mit phantaftifchen Elementen erftickt wird. Das ift immer der Tod des ächt künftlerifchen Arabeskenftyles.

In claffifchem Geifte ftreng und edel durchgeführt ift das fogenannte »Haus du Cerceaus«.[2]) An einer Ecke der Rue des Hôtelleries gelegen, zeigt es einen gedrängten faft quadratifchen Grundrifs (Fig. 110), der durch feine compendiöfe Anlage Intereffe erregt. Im Erdgefchofs ift ein grofser Eckladen angebracht, neben welchem nur für einen fchmalen Flur Raum bleibt. Diefer mündet wie gewöhnlich auf die Wendeltreppe. Ein Wohnzimmer mit Kamin liegt hinter dem Laden, und felbft für einen allerdings winzigen Hof mit einem Brunnen in der Ecke ift noch Raum geblieben. Von der edlen Pilafterarchitektur, welche die ganze Façade gliedert, giebt unfre Abbildung Figur 111 eine Anfchauung. Wir brauchen nur hinzuzufügen, dafs alle Formen mit vollem Verftändnifs und in höchfter Feinheit durchgebildet find.

Als Mufter einer ganz fchlichten, aber monumentalen Behandlung erwähnen wir zwei Häufer, die im Erdgefchofs an Ecken, Gefimfen und Fenftereinfaffungen den Quaderbau, im Uebrigen den Backftein zeigen.[3]) Das eine, mit intereffanter Ausbildung des Kaufladens im Erdgefchofs, mit hohen, rechtwinkligen Kreuzfenftern in den oberen Stockwerken und mit kräftig einfachem Confolengefims liegt in der Rue du Châtelet Nr. 3; das andere, ebenfalls mit Kaufläden, etwas ftattlicher, von fchlankeren Verhältniffen und in reicherer Ausführung, deren Formen auf die fpätere Zeit des Jahrhunderts weifen, ift die Nr. 17 in der Rue des Hôtelleries.

---

[1]) Aufn. in den Monum. hiftor. — [2]) Treffliche Aufnahme in Sauvageot, Vol. III. — [3]) Vgl. Sauvageot a. a. O.



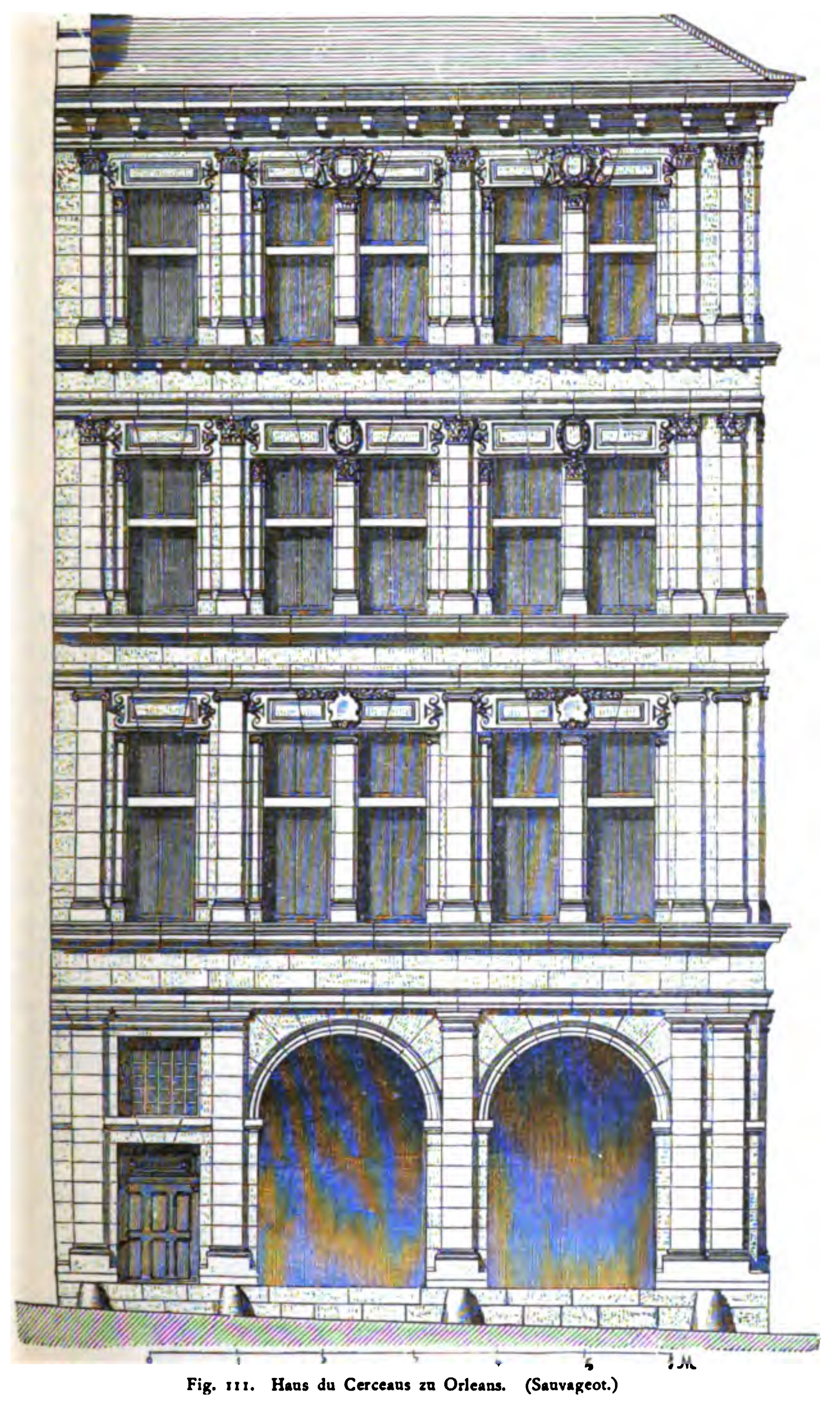


Fig. 111. Haus du Cerceaus zu Orleans. (Sauvageot.)

§ 83.

Städtische Wohngebäude in den nördlichen Provinzen.

Die Normandie hat auch in diefer Epoche ihren Antheil an der architektonifchen Bewegung und obfchon die Energie und der Reichthum der früheren Epoche hier merklich nachlaffen, fo fehlt es doch nicht an einzelnen ausgezeichneten Beifpielen auch des bürgerlichen Privatbaues. Wir beginnen mit dem prächtigen Haufe des Etienne Duval in Caen, das einen Uebergang von der Epoche Franz' I zu der Heinrichs II bildet.[1]) Etienne Duval war einer jener grofsen Kaufleute des 16. Jahrhunderts, die durch den Welthandel zu Macht und Reichthum gelangten und von dem künftlerifchen Wefen der Zeit lebendig genug berührt waren, um ihrer Lebensftellung einen monumentalen Ausdruck zu geben. Durch Heinrich II im Jahre 1549 geadelt, errichtete er in Caen fich eine prächtige Wohnung, in welcher er 1578 ftarb.

Nur ein Theil feines Haufes ift erhalten, genug indeffen, um für die Bedeutung des Ganzen zu zeugen. Im Erdgefchofs befteht das Vorhandene aus einer Galerie von 15 Fufs Breite bei 34 Fufs Länge, an den Schmalfeiten durch grofse Bogenportale, an der einen Langfeite durch drei mächtige Arkaden, die mittlere höher und breiter als die feitlichen, geöffnet. Alles ift hier bis ins Kleinfte in claffifcher Weife durchgebildet. Die Bögen ruhen auf gut profilirten Pfeilern, die über einem hohen gemeinfamen Sockel auffteigen. Kräftige korinthifche Säulen mit verkröpftem Gebälk treten davor, und ein elegantes Confolengefims fchliefst das Erdgefchofs ab.

Das obere Stockwerk enthält in ganzer Ausdehnung einen Saal, der an zwei Seiten gefchloffen und mit zwei Kaminen verfehen, an den beiden andern, und zwar einer fchmalen und einer langen, mit Bogenfenftern durchbrochen ift. Diefe find über den kleineren Arkaden zu zweien, über der mittleren und an der Schmalfeite zu dreien gekuppelt; bei letzteren ift das Mittelfenfter höher und durch Pilafter eingefafst, während die Fläche über den Seitenfenftern in ziemlich widerfinniger Spielerei mit einem nachgeahmten Geländer dekorirt ift. Die Doppelfenfter haben dagegen eine angemeffene Umrahmung und gemeinfamen antiken Giebel, in welchem wunderlich genug eine Erinnerung an gothifche Krabben nachfpukt. Auch das Dachfenfter beweift in Aufbau und Ornamentik, dafs der Architekt diefes Baues fich der inzwifchen etwas dunkel und confus gewordenen Traditionen der Gothik noch nicht ganz zu entfchlagen vermochte. Ein am Ende des Gebäudes rechtwinklig vorfpringender, mit offener Laterne bekrönter Thurm enthält die Wendeltreppe zum oberen Gefchofs, zu welchem man indefs nur mittelft eines auf Confolen vorfpringenden Balkons

[1]) Aufn. in Rouyer et Darcel, Vol. I, pl. 13—16.

gelangen kann. Korinthische Rahmenpilaster, im Einklang mit den Säulen des unteren und oberen Geschosses, fassen die Ecken ein.

Den entwickelteren Stil der Zeit finden wir an einem Hause der Rue Percière zu Rouen,[1]) welches dem Ende der Epoche angehört und die Jahrzahl 1581 trägt. Es ist, wie die meisten Häuser der mittelalterlichen Städte, klein und schmal, aber hoch. Das Erdgeschoss öffnet sich völlig als Kaufladen in schmuckloser Holzconstruction. Auch die beiden oberen Stockwerke sind ganz mit Fenstern durchbrochen, von denen die beiden äusseren, obwohl gerade geschlossen, mit einem Rahmen in Flachbogen umgeben sind, während die beiden innern keinerlei Einfassung haben, aber durch einen ganz mit Ornamenten bedeckten Pilaster getrennt werden. Auch sonst ist in allen Flächen über und unter den Fenstern in Masken, Cartouchen und sonstigem Ausputz der schon sehr willkürlich barocke Geist vom Ende dieser Epoche zum Ausdruck gelangt.

Aus der Mitte des 16. Jahrhunderts stammt ein Haus in der Rue du grand cerf in Chartres. Es wurde laut einer Inschrift an der Façade von dem Arzt Claude Huvé erbaut, der seinen Mitbürgern in lateinischer Sprache untermischt mit einer kleinen Dosis von Griechisch erzählt, dass er es mit Rücksicht auf den Schmuck der Stadt und die Nachwelt erbaut habe.[2]) Das Gebäude ist klein und macht dabei den Eindruck wohnlichen Behagens. Ueber einen breit angelegten Flur mit Kreuzgewölben, der sich in der Tiefe verengt, um der Treppenanlage Raum zu lassen, gelangt man in einen Hof, der an der Hinterseite ebenfalls von Gebäuden eingeschlossen wird. Zu dem hoch liegenden Erdgeschoss führt eine Rampentreppe. Das Vorderhaus besitzt im Erdgeschoss und den beiden oberen Stockwerken ein grösseres Vorderzimmer, daneben ein nach dem Hof liegendes Gemach, an welches ein kleines Kabinet stösst. Dazu kommt in den oberen Geschossen noch ein über dem breiteren Theil des Flurs liegendes Zimmer. Die Façade des kleinen Baues ist unvollendet geblieben. Sie beginnt in prächtiger Weise mit dem grossen Bogenportal, das triumphbogenartig mit cannelirten korinthischen Säulen und kräftig vorspringendem Gebälk sammt Consolengesims eingerahmt wird. Ueber diesem erhebt sich, durch eine reiche Brüstung mit der Inschrifttafel vorbereitet, das grosse Fenster des ersten Stockwerks, wieder von korinthischen Säulen eingefasst, die ein Gebälk sammt antikem Giebel tragen. Im oberen Stockwerk sind es Karyatiden-Hermen, auf deren Köpfen das Gebälk und ein kräftig profilirter Bogengiebel ruhen. Die Mauerflächen zeigen eine Mischung von Ziegeln und Quadern. Die übrigen

[1]) Aufn. bei Berty, la renaissance monumentale, Vol. II. — [2]) Die Inschrift lautet: SIC COSTRVXIT. CLAVDI'. HW'. ΙΑΤΡΟΣ. DECORI. VRBIS. AC. POSTERITATI. CONSVLES. Woraus der Name »Haus der Consuln« entstanden.



Theile der Façade ſind, wie die ſpielenden Formen der Zwergpilaſter und die viel kleineren Fenſter beweiſen — es kommen hier auf die beiden oberen Geſchoſſe des neuen Theiles drei volle Stockwerke — aus der früheren Zeit Franz' I, Reſte eines älteren Baues, welchen vollſtändig umzugeſtalten wohl die Mittel gefehlt haben. Erwähnt wird der Bau als ſchon beſtehend im Jahr 1559.

An der äuſserſten Grenze dieſer Epoche ſteht ein Haus in der Rue des vergeaux zu Amiens,[1]) welches von einer Figur an ſeiner Façade den Namen »Maiſon du ſagittaire« führt. Es wurde im Jahre 1593 vom Herzog von Mayenne, dem General der Ligue erbaut, deſſen Wappen es trägt. Die Façade iſt ſo reich mit Ornamenten bedeckt, daſs ſie mit den üppigſten Schöpfungen der Frührenaiſſance wetteifert, und obwohl der Maaſsſtab der einzelnen Formen nicht im Verhältniſs zu den beſcheidenen Dimenſionen des Ganzen ſteht, macht dieſer Reichthum doch einen beſtechenden Eindruck. Dazu kommt, daſs der Meiſter dieſes Werkes zwar Willkürliches, auch Naturaliſtiſches in den Ornamenten nicht vermieden, aber eigentlich Barockes, z. B. das Schnörkelwerk der Cartouchen verſchmäht hat. Er ſcheint ſeine Inſpirationen an den Werken der früheren Epochen zu ſchöpfen. Das gilt, ſelbſt wenn wir, wie es wahrſcheinlich iſt, die groſsen Spitzbögen, in welchen das Erdgeſchoſs mit ſeinen Kaufläden ſich öffnet, für Reſte einer früheren Anlage halten. Geſchmückt ſind indeſs die Rahmen dieſer Bögen durch elegante Canneluren im feinſten Renaiſſancegeſchmack. Sitzende Reliefgeſtalten weiblicher Tugenden, von Emblemen und Laubwerk ganz umſchloſſen, füllen die groſsen Zwickelflächen, und auf den Ecken bilden cannelirte doriſche Pilaſter die Einfaſſung. Noch ganz in gothiſchem Sinn, wenn auch in antiken Formen, ſind die Baldachine der kleinen Statuenniſchen zwiſchen den Bögen behandelt. Die oberen beiden Geſchoſſe zeigen gedrückte Verhältniſſe und breite, niedrige, im Flachbogen geſchloſſene Fenſter, im erſten Stock ioniſche, im zweiten korinthiſche Pilaſter, ſämmtlich cannelirt, dazu prachtvolles Ranken- und Blattornament an den Frieſen und in breiten Maſſen über den Fenſtern, letztere auſserdem mit äuſserſt elegant ſculpirten Gliedern eingerahmt und die oberſten Fenſter mit durchbrochenen Giebeln bekrönt: das Ganze von einer mehr verſchwenderiſchen als edlen Ueppigkeit.

Ebendort muſs die Porte Montre-Écu[2]) vom Jahre 1531 als ein allerdings verſtümmelter, aber reizvoller Bau der Frühzeit hervorgehoben werden, der in zwei Geſchoſſen mit elegant dekorirten Rahmenpilaſtern und mit zahlreichen Salamandern als Zeugen der Entſtehungszeit geſchmückt iſt.

---

[1]) Aufn. bei Berty, la renaiſſance monumentale, Vol. I. Vgl. Paluſtre I, 33 mit Abbildung. — [2]) Paluſtre I, 30.

Kräftig und lebendig, voll Originalität ist die kleine Façade des Hôtel de Vauluisant zu Troyes, welches 1564 ein reicher Bürger Antoine Hennequin sich erbauen liefs. Zwei Rundthürme, zwischen denen eine stattliche doppelte Freitreppe zum hochgelegenen Erdgeschofs emporführt, flankiren dieselbe. Pilaster gliedern die Flächen, und eine Balustradengalerie schliefst den Bau ab. In den Dachfenstern mit ihren Krönungen bemerkt man noch gothische Reminiscenzen, freilich in starker Verzopfung. Im Erdgeschofs liegt ein grofser Saal mit prächtigem, durch korinthische Pilaster dekorirten Kamin und gemälter Holzvertäfelung.

Ein stattliches Gebäude aus dem Anfang dieser Epoche ist sodann das Haus der Familie Féret de Montlaurent zu Rheims, erbaut unter der Regierung Heinrichs II von Hubert Féret. Es hat einen prächtigen Hof mit Arkaden auf gekuppelten Säulen, zwischen den Bögen Nischen mit Statuen. Die Fenster sind rechtwinklig und durch Kreuzpfosten getheilt.

§ 84.

Städtische Gebäude in den nordöstlichen Provinzen.

In den nordöstlichen Theilen Frankreichs, welche gröfstentheils ursprünglich zu Flandern gehörten und erst spät zu Frankreich kamen, herrscht eine Behandlung der Renaissanceformen, die in ihrer derben Freiheit das flandrische Gepräge nicht verkennen läfst. Solcher Art ist die Balley zu Aire,[1]) ein anziehender kleiner Bau, auf zwei Seiten mit einer Vorhalle auf schlanken Säulen umgeben, darüber ein flandrisch hohes Obergeschofs in Backstein und Haustein, über den Fenstern trotz des Datums 1595 geschweifte Spitzbogenblenden, als Abschlufs der Façade eine reiche Balustrade mit üppigen Reliefs. Ein polygoner Erkerbalkon verleiht dem Bau besonderen Reiz.

Besonders gehört hieher der neue Flügel, welchen die Stadt Arras seit 1573 ihrem Stadthause hinzufügte. Die Stadt, durch Handel und Gewerbe blühend, berühmt namentlich durch ihre kunstvollen Webereien, hatte seit Anfang des Jahrhunderts (1501—1554) ihr Rathhaus in gothischem Stil erneuert. Nach kurzer Zeit stellte sich das Bedürfnifs einer Erweiterung heraus, und Meister *Mathias Tesson* wurde mit der Ausführung eines neuen Flügels beauftragt. Der Architekt dachte nicht daran, sein Werk mit dem älteren in Einklang zu bringen, wohl aber mit demselben an Glanz und Pracht zu wetteifern.

Der neue Flügel[2]) besteht aus einer Façade von drei breiten Fenstersystemen, die durch gekuppelte Säulen von einander getrennt werden.

[1]) Palustre I, 21 mit Abbildung. — [2]) Vgl. die Aufn. bei Berty, la renaissance monumentale, Vol. I. Dazu Palustre I, 19 mit Abbildung.



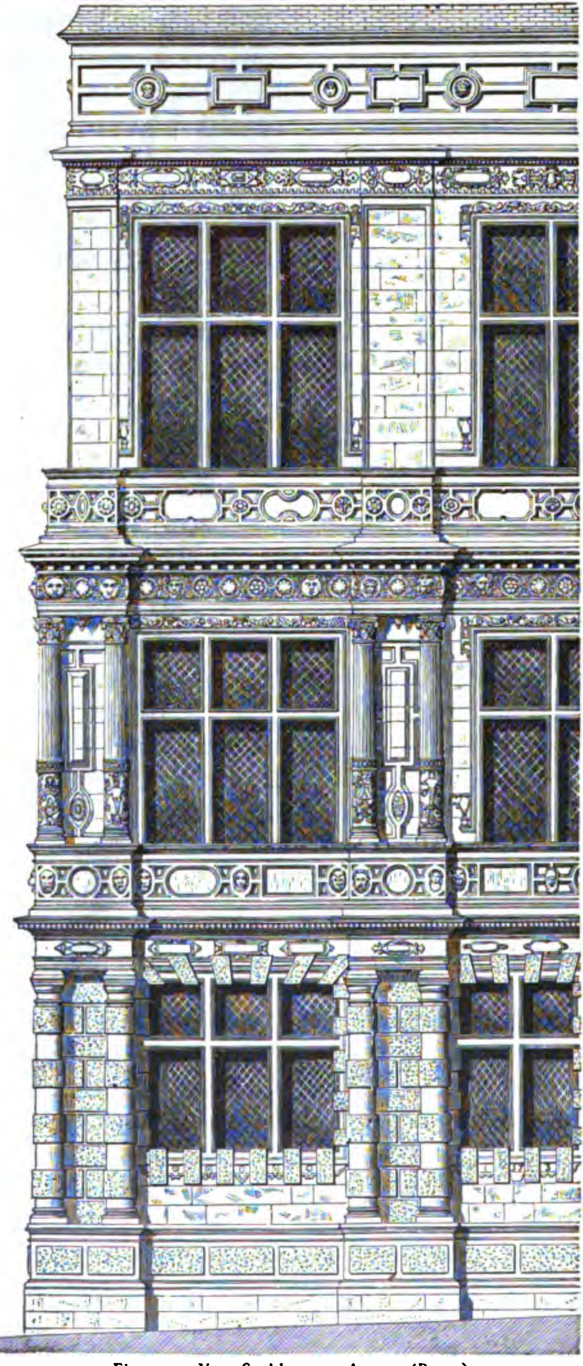


Fig. 112. Vom Stadthaus zu Arras. (Berty.)

(Fig. 112). Im Erdgeſchoſs ſind es doriſche von jener häſslichen Form, welche den Schaft abwechſelnd aus glatten Trommeln und aus Boſſagen zuſammengeſetzt. Ebenſo ſind die breiten dreitheiligen mit Kreuzpfoſten verſehenen Fenſter des Erdgeſchoſſes rings durch vereinzelte Ruſtikaquadern eingefaſst. Dieſe Behandlung gehört mehr der flandriſch-deutſchen als der franzöſiſchen Schule an. Die Säulen treten auf vorſpringenden Sockeln kräftig heraus und tragen ein verkröpftes Gebälk mit Zahnſchnittfries.

In glänzendem Reichthum erhebt ſich darüber das erſte Stockwerk, mit gekuppelten korinthiſchen Säulen gegliedert, deren unterer Theil mit Masken, Hermen, Blumen und Rankenwerk dekorirt iſt, während der obere Theil feine Canneluren zeigt. Ueberaus prachtvoll iſt der Fries mit Roſetten, Masken und Löwenköpfen in zierlichen Medaillons geſchmückt; ebenſo ſind am Sockel und der ganzen Brüſtung Menſchen- und Thierköpfe verwendet, und über den breiten dreitheiligen Fenſtern ziehen ſich Ranken und Blätter als leichte Krönung hin.

Das oberfte Stockwerk ift in demfelben Geifte, nur etwas befcheidener dekorirt, hat aber feinen urfprünglichen Charakter dadurch eingebüfst, dafs man die fpiralförmig cannelirten Säulen, welche es bekleideten, befeitigt hat. Eine Attika mit Masken in kräftig profilirten Medaillons bildet den Abfchlufs. Trotz der ftark barocken Elemente zeichnet fich das Werk durch die faft überftrömende Energie der Behandlung vortheilhaft aus.

Ein fpäter Nachzügler, mit ftark barocker Färbung, ift die Börfe zu Lille,[1]) 1651 durch Meifter *Julien Deftré* erbaut. Die derben Ruftikapilafter, mit Hermen wechfelnd, geben den beiden oberen Stockwerken ein kraftvolles Gepräge, während das hohe Dach mit feinen Manfarden, allerdings gleich dem Erdgefchofs nicht mehr in urfprünglicher Verfaffung, wirkfam das Ganze abfchliefst. Der Hof hat im Erdgefchofs eine ftattliche dorifche Colonnade, darüber ein einziges durch hohe Fenfter charakterifirtes Stockwerk.

§ 85.

STÄDTISCHE WOHNGEBÄUDE IN DEN SÜDLICHEN PROVINZEN.

Im Languedoc, wo wir fchon in der vorigen Epoche eine wenn gleich nicht ausgedehnte, aber doch im Einzelnen glänzende Bauthätigkeit fanden, treten auch jetzt mehrere anfehnliche Bauten hervor.

Wir nennen zunächft das ftattliche Hôtel d'Affezat zu Touloufe, welches noch auf der Grenze der vorigen Epoche fteht und die Jahrzahl 1555 trägt. Es ift ein Backfteinbau mit reich in Hauftein durchgeführten Gliederungen. Angeblich foll es durch Primaticcio für die Königin Margarethe erbaut worden fein, was indefs als völlig unbegründete Sage zurückzuweifen ift.[2]) Drei Gefchoffe mit gekuppelten Säulen, unten dorifch, in den beiden oberen korinthifch, gliedern in der pompöfen Weife der Hochrenaiffance die Façade. (Fig. 113.) Die Fenfter der beiden unteren Gefchoffe haben Kreuzpfoften, letztere find aber durch vorgelegte Voluten mit prachtvollem Akanthus verftärkt und mit Rundbogenfriefen eingefafst, ein wahres Fortiffimo der Dekoration, welches, mit dem Uebrigen in befter Harmonie, einen förmlich beraufchenden Eindruck macht. Das oberfte Stockwerk hat jene dreitheiligen, an den Seiten geradlinig, in der Mitte rundbogig gefchloffenen Fenfter, welche in der Renaiffance Oberitaliens eine Rolle fpielen. Das Hôtel befteht aus einem Hauptbau mit zwei Flügeln, in deren einfpringendem Winkel fich rechts ein viereckiger Treppenthurm erhebt. Der linke Flügel hat nur ein Gefchofs mit ftattlicher Freitreppe. An der rechten Seite in der Tiefe des Hofes ift, vielleicht als

[1]) Paluftre I, 5 ff. mit Abbildung. — [2]) Taylor et Nodier, Voyages. Languedoc, Vol. I P. I. Vgl. damit die fchöne Aufnahme bei Berty, ren. mon. Vol. I, auf elf Tafeln.



Reſt eines früheren Baues, ein viereckiger Thurm mit rundem Treppenthürmchen angeordnet. Erwähnen wir endlich noch, daſs die Fenſter des Erdgeſchoſſes in ihren Krönungen bereits zu barocken Formen neigen und daſs das Portal durch ſpiralförmig gewundene Säulen mehr reich als rein eingefaſst wird.

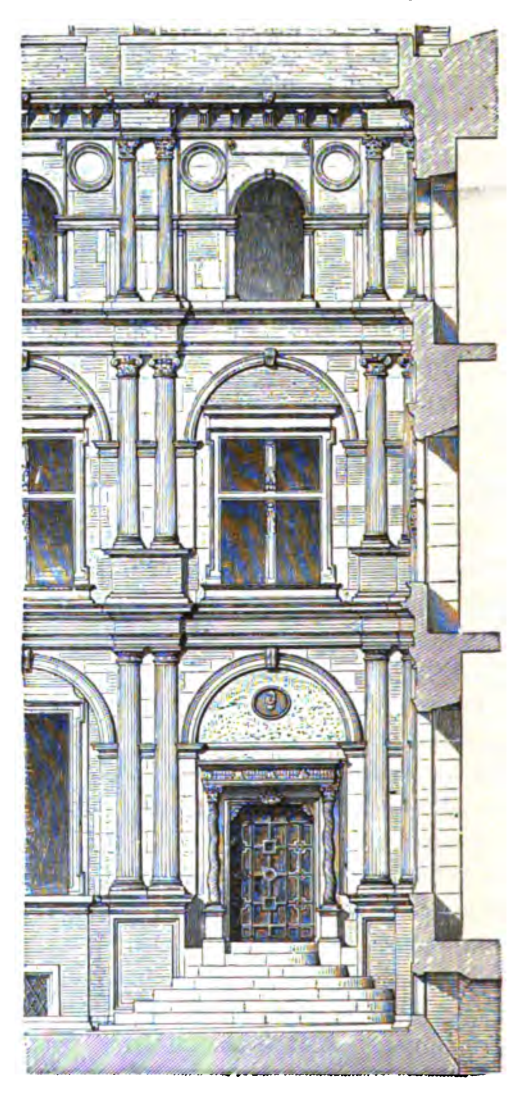


Fig. 113. Aus dem Hofe des Hôtel d'Assezat. Toulouse. (Berty.)

Hierin gehört ferner das Palais du Capitol derſelben Stadt, prächtig, aber auch ſchon etwas barock, obwohl immer noch maaſsvoll und ernſt.[1]) Ein überreiches Portal mit Victorien über den Bögen, verſchwenderiſch eingefaſst von doppelten Pilaſtern und Halbſäulen ioniſchen Stiles, trägt einen ausgebauchten Fries, darüber Aufſätze mit den Figuren ruhender Sphinxen und gefeſſelter Sclaven, darüber ein ähnliches Pilaſterſyſtem korinthiſcher Ordnung. Zwiſchen dieſem öffnet ſich eine Niſche mit dem Standbild Heinrichs IV. Wahrſcheinlich wurde der Bau, der wohl ſchon unter Heinrich II begonnen war, erſt unter dieſem Fürſten vollendet. Die Architektur des Hofes gehört jedenfalls früherer Zeit an als die der Façade und deutet auf einen Architekten, der die antiken Formen nur ſehr oberflächlich, gleichſam vom Hörenſagen, kannte. Wunderlich genug durchſchneiden ſich eine kürzere doriſche Pilaſterſtellung mit ſchlanken korinthiſchen Säulen. Ebenſo ſeltſam ſind die drei niedrigen, mit Cherubimköpfen und Laubgewinden dekorirten Attiken, mit welchen mühſam genug die ganze Oberwand gegliedert iſt. Das Portal, welches in den Hof führt, zeigt elegante

[1]) Abb. in Taylor et Nodier, Voyages pitt. Languedoc, Vol. I, Sér. 1.

Formen, noch nicht ſo conventionell behandelt wie das Auſsenportal. Im Innern zeichnet ſich der ſogenannte Saal des kleinen Conſiſtoriums durch ein zierliches Netzgewölbe auf Renaiſſanceconſolen und durch gemalte Arabesken an den Wänden aus. Er enthält auſserdem einen prachtvollen Kamin, unten eingefaſst mit gekuppelten ioniſchen Säulen, oben mit doppelten weiblichen Hermen, in der Mitte ein Relief mit einem Reiterbild, darüber als Abſchluſs ein durchbrochener Bogengiebel mit Genien und helmbekröntem Wappen.

Noch üppiger entfaltet ſich dieſer ſüdliche Stil am Hôtel Catelan in derſelben Stadt.[1]) Das Portal iſt mit gekuppelten korinthiſchen Säulen, deren Schäfte cannelirt ſind, eingefaſst; darüber Karyatiden und phantaſtiſch geſchweifte Aufſätze, wozu allerlei barocke Elemente kommen, namentlich Prismen und andere geometriſche Figuren von bunten Marmorplatten, in Gebälk, Attika und andere Flächen eingelaſſen.

Der Eindruck iſt im Ganzen ſchon ſehr überladen. Das Innere bietet nicht viel, da zu einer ſtattlicheren Hofanlage entweder der Raum oder die Mittel fehlten. Man tritt zuerſt in einen engen Durchgangshof, der eine beſcheidene Pilaſterarchitektur zeigt. Dem zweiten gröſseren Hofe fehlt jede höhere architektoniſche Ausbildung; hübſch iſt nur ein kleiner, rund heraustretender Treppenthurm, auf elegantem Tragſtein mit Conſolen und Feſtons ruhend, von Putten gehalten,

Das gröſste Prachtſtück dieſes Stiles iſt aber die ſogenannte »Maiſon de pierre« in derſelben Straſse unweit der Dalbade-Kirche gelegen. Hier iſt ſchon die Façade ein Werk von bedeutendem, ja man darf ſagen faſt unerhörtem Aufwand, prunkvoll und überladen, aber als Compoſition ſchwerfällig und faſt unerfreulich. Hier tritt das prahleriſche Syſtem der ſpäteren Renaiſſance auf, durch eine einzige koloſſale Säulen- oder Pilaſterſtellung — hier ſind es rieſige korintiſche Pilaſter mit cannelirten Schäften — der Façade eine gewiſſe Gröſse des Eindrucks zu verleihen. Während aber über den Capitälen durch das verkröpfte Gebälk und einen mächtigen Conſolenfries Raum für ein oberes Geſchoſs gewonnen wird, vermiſst man um ſo empfindlicher einen genügenden Unterbau, und wenn es auch kein Geringerer als ein Palladio geweſen iſt, der das Beiſpiel für dieſe Anordnung gegeben hat, ſo bleibt ſie darum nicht minder verwerflich. Eine Folge davon war dann die unorganiſche Anordnung des groſsen Doppelportals, das mit ſeinen vorgeſetzten Säulen und weit herausſpringendem verkröpften Geſims unſchön die groſse Pilaſterordnung durchſchneidet. Uebrigens iſt Alles an dieſer pompöſen Façade gethan, was das Urtheil beſtechen könnte, denn alle Flächen ſind in verſchwenderiſcher Ueppigkeit

[1]) Abb. in Taylor et Nodier, Voyages pitt. Languedoc. Vol. I, Sér. 1.

mit einer stark in's Kraut geschossenen Ornamentik überladen und selbst die grofsen Pilaster haben in der Höhe des Erdgeschosses eine Bekleidung von Blumen und Fruchtfestons, Trophäen, Emblemen und Masken erhalten, die im stärksten Fortissimo dieses Stils componirt ist. Selbst die steinernen Fensterpfosten, im Hauptgeschofs kreuzförmig angeordnet, sind in Ornamente aufgelöst. Besonders prachtvoll sind die Wappen über den beiden Portalen, welche paarweise von eleganten weiblichen Figuren gehalten werden: dies Alles gleich der ganzen Ornamentik mit grofser Virtuosität ausgeführt. Dafs aber der Architekt dieser Façade mehr ein blendender Dekorateur als strenger Componist war, beweist auch die schwerfällige Art, wie er über dem weit vorspringenden Hauptgesims das Ganze durch eine Reihe gerader und gebogener Giebel abschliefst. Endlich noch eine Bemerkung über die Form der Portale: anstatt mit einem Bogen schliefsen sie mit einer polygon gebrochenen Oeffnung, ein Beweis, wie sehr man damals auf Neues, Ungewöhnliches erpicht war.

Im Innern gestaltet sich der ungefähr quadratische Hof mit breiten Arkaden vorn und zur Linken ungemein stattlich; aber die Verhältnisse leiden unter einer gewissen Schwere und die Formen der ionischen Pilaster, sowie der reichen Ornamentik an barocker Ueberschwänglichkeit. Die Flächen sind auch hier in Backstein ausgeführt. In dem rückwärts liegenden Flügel öffnet sich in der Mitte ein prachtvolles Barockportal, von mächtigen Hermen eingefafst, deren Beine bis auf die Füfse in jenen wunderlichen Kasten stecken, welche in der damaligen französischen Architektur beliebt waren. Als Erbauungszeit des immerhin imposanten Palastes wird das Jahr 1612 angegeben.

Besonders phantastisch gestaltet sich diese Bauweise an der Maison des nourrices zu Narbonne.[1]) Die Façade darf man als eines der seltenen Beispiele bezeichnen, wo die Architektur in's Witzige und Komische fällt. Ein gekuppeltes Fenster ist mit weiblichen Hermen eingefafst, die in unglaublicher Fülle wahre Prachtbeispiele von Mutterbrüsten hoch hinaufschwellend zur Schau tragen und unterwärts in bauchige, schier indische Formen, reich mit Akanthusblättern geschmückt, auslaufen. Dieselben Gestalten wiederholen sich in noch gröfserem Mafsstabe auf Consolen als zweite Einrahmung der Fenster, mit reich geschmücktem Consolenfries verbunden, dessen Zwischenräume Löwenköpfe zeigen mit Ringen, an denen Blumengewinde hangen. Den oberen Abschlufs bildet ein eleganter Architrav, ein Fries mit Akanthusblättern und ein reich geschmücktes Gesimse mit Zahnschnitten.

[1]) Abb. in Taylor et Nodier, Voyages pitt. Languedoc. Vol. II, 1.

Dasfelbe unvergleichlich prachtvolle Confolengefims und ähnliche glanzvolle Ausbildung der Fenfter, nur ohne die Mutterkaryatiden findet man an der Maifon des chevaliers zu Viviers.[1]) Ueber einem ganz kahlen Erdgefchofs erheben fich zwei obere Stockwerke und als Abfchlufs ein kleineres Halbgefchofs. Die mit Kreuzftäben getheilten Fenfter werden von vortretenden ionifchen und korinthifchen Säulen umfafst, über welchen ein akanthusgefchmückter Confolenfries ähnlich wie in Narbonne den Abfchlufs bildet. Die Vorliebe für diefe prachtvolle Form ift hier fo grofs gewefen, dafs man auch unter den Fenftern des erften Stockes gewaltige ähnlich verzierte Confolen und in den Zwifchenräumen Medaillons mit Bruftbildern in Hochrelief, in der Mitte ein helmgekröntes Wappen angeordnet hat. Zwifchen den beiden Hauptgefchoffen zieht fich ein Relieffries mit Reiterkämpfen, über dem oberen Gefchofs zierliches Blätter- und Rankenwerk hin. Selbft die kleinen Fenfter des oberften Stockes haben ihren Confolenfries und korinthifche Säulen, wozu noch Karyatiden und Hermen und, um alle Formen zu erfchöpfen, fpiralförmig gewundene Säulen kommen. Das Kranzgefimfe wird durch drei überkragende Reihen von Rundbögen in etwas trockener Weife gebildet. Das Gebäude wurde um 1550 durch Noël de St. Albans erbaut, der als Führer der Hugenotten in den Bürgerkriegen hervortrat und den Tod durch Henkershand fand.

[1]) Abb. in Taylor et Nodier, Vogages pitt. Languedoc. Vol. II, Sér. 2.





VIII. KAPITEL.

DER PROFANBAU UNTER HEINRICH IV UND LUDWIG XIII.



§ 86.

Weitere Umgestaltung der Architektur.

SO gänzlich waren die letzten Decennien des 16. Jahrhunderts in Frankreich von Parteiung und Bürgerkrieg erfüllt, dafs die Kunft fich nicht frei zu entwickeln vermochte. Auch mit der Thronbefteigung Heinrichs IV (1589) war der Zuftand der Unruhe lange noch nicht befeitigt, und erft 1598 mit dem Frieden von Vervins und dem Edikt von Nantes athmete das Land nach fo langen Stürmen wieder auf. Aber der öffentliche Zuftand war fo tief zerrüttet, die Finanznoth fo drückend, Handel und Verkehr fo gelähmt, dafs es ftrenger Nüchternheit und ausdauernder Energie bedurfte, um fo fchwere Schäden zu heilen. Solche Zeiten find nicht dazu angethan, jene freie Stimmung zu fchaffen, aus welcher die edle Blüthe der Kunft hervorkeimt. Vergleicht man daher die Regierung Heinrichs IV mit den Zeiten Franz' I und felbft noch Heinrichs II, fo bekommt man den Eindruck ernfter Mannesjahre voll Arbeit und Mühen, die auf fröhliche Jugendtage mit ihrer Luft an den bunten Spielen der Phantafie gefolgt find. Der Verftand, die Befonnenheit haben jetzt die Herrfchaft, und während Sully die Finanzen wieder herftellt, während der König mit allem Eifer den Bürgerftand zu heben, Handel und Gewerbe zu fördern bemüht ift, mufs das Schöne hinter dem Nützlichen zurücktreten. Wohl hat die Architektur auch jetzt wichtige Aufgaben zu

löfen, aber diefelben gehören mehr dem letzteren als dem erfteren Gebiete an. Es ift hauptfächlich der Bau von Strafsen und Kanälen, der den König befchäftigt; es gilt durch Correctionen ganzer Plätze Stadtviertel den Bewohnern der Refidenz Luft und Licht zu geben, für die Wohlfahrt und Gefundheit des Volkes zu forgen. Das find die Ziele, welche in erfter Linie jetzt der Architektur geftellt werden. Wohl haben wir darin für die Kulturgefchichte einen Fortfchritt anzuerkennen, wenn auch die höhere äfthetifche Löfung diefen Aufgaben noch fern bleibt.[1])

Bei folchem auf das Gemeinwohl zielenden Streben tritt der Schlofsbau als der künftlerifch geadelte Ausdruck egoiftifcher Tendenzen mehr in den Hintergrund. Umfangreichere Unternehmungen diefer Art werden unter Heinrich IV nur auf den Fortbau des Louvre und des Schloffes zu Fontainebleau, fowie auf die neuen Anlagen zu St. Germain verwendet. Bei diefen Werken bemerkt man zum Theil ein Anfchliefsen an die Richtung der vorigen Epoche, zum Theil entwickeln fich aber aus den fchon früher vorhandenen Keimen die Anfätze zu einer neuen Behandlungsweife. Der Grundzug derfelben beruht auf einer gewiffen Strenge und Nüchternheit, einer kühlen Reflexion, wie fie folcher verftändig praktifchen Epoche natürlich ift. Am meiften bezeichnend für diefe Richtung wird die maffenhafte Aufnahme des Ziegelbaues, der in den vorigen Epochen doch nur die Ausnahme von der Regel bildete. Nunmehr aber drängt er fich felbft bei den bedeutendften Bauten ein, ohne jedoch auch jetzt zu einer künftlerifchen Durchbildung, etwa analog den norddeutfchen oder den oberitalienifchen Backfteinbauten zu gelangen. Vielmehr wird auch jetzt an der Verbindung mit Haufteinen feftgehalten, und jede charakteriftifche Form, die Ecken, Fenftereinfaffungen und Gefimfe in Quadern durchgeführt. Diefe Gebäude mit ihren fchweren Gliedern und dunklen Maffen machen wohl einen tüchtig gediegenen, aber oft auch trübfelig mürrifchen Eindruck. Der Quaderbau felbft aber nimmt überwiegend den Charakter der Ruftica an, die noch allgemeiner als in der vorigen Epoche fich Bahn bricht und auch die Pilafter- und Säulenordnungen mit in ihr Bereich zieht. Im Zufammenhange damit werden alle Formen derber gebildet, die Arabesken und leichteren Ornamente durch fchwere Cartouchen verdrängt, namentlich aber die feineren und reicheren Ordnungen des ionifchen und noch mehr des korinthifchen Stils zu Gunften eines nüchternen Dorismus befeitigt. Es ift bemerkenswerth, dafs die Renaiffance überall, in Italien wie in den andern Ländern, denfelben Weg vom Reichen und Zierlichen zum Nüchternen und Trockenen zurücklegt, während die antikrömifche Kunft, fowie die griechifche vor

[1]) Diefe Seite der baulichen Thätigkeit Heinrichs IV bietet bemerkenswerthe Analogieen mit jenen ftädtifchen Wohnhausbauten, welchen Friedrich der Grofse in Berlin und Potsdam in ganz ähnlicher Abficht fo viel Eifer zuwendete.

ihr in entgegengesetzter Linie sich entwickelt haben. Ebenso bezeichnend erscheint es, dass während die Frührenaissance so sehr dem Kleinen und Zierlichen ergeben war, dass sie dieser Richtung selbst im Grossen oft zu weit nachgab, jetzt umgekehrt die Tendenz auf das Grosse, Bedeutende, Mächtige so überhand nimmt, dass selbst da, wo das Kleine und Zierliche am Platze wäre, dasselbe ins Schwere und Plumpe umgewandelt wird.

Wo man trotzdem den Ausdruck von Reichthum und Pracht erstrebt, geschieht das durch derbe Häufung und barocke Umgestaltung der Glieder, wobei verkröpfte Gesimse, durchbrochene und gebogene Giebel, krauses Cartouchenwerk eine Hauptrolle spielen. Besonders ausgedehnten Gebrauch macht man aber von allerlei gekünstelten Verzierungen, mit welchen man die Rustica ausstattet. Sie wird oft in ganzer Ausdehnung mit jenen wie Gewürm verschlungenen Linienspielen bedeckt, zu welchen verschiedenes reichere Ornament, Laubwerk, besonders Lorbeerzweige, und selbst Embleme aller Art sich gesellen. An Stelle einer klaren und wirksamen plastischen Gliederung tritt in solchen Fällen also eine rein malerische, freilich mit den Mitteln der Plastik hergestellte Dekoration.

Soll dagegen eine durchgreifende architektonische Gliederung gewonnen werden, so geht man auf dasselbe Streben nach Grösse und »Majestät« aus, welches schon in der vorigen Epoche die Kolossal-Ordnungen hervorgerufen hatte. In der Regel wird also eine riesige Pilasterstellung zur Charakteristik für zwei Stockwerke verwendet.

Für die Gesammtanlage der Gebäude hält man auch jetzt an den Grundzügen fest, welche aus den nationalen Sitten und Anschauungen sich herausgebildet hatten, nur dass bisweilen dem italienischen Einfluss mehr Spielraum gestattet wird. Indessen vermag derselbe die hohen Dächer mit ihren Giebeln und Schornsteinen, sowie die Pavillons und die durch dieselben bedingte malerische Gruppirung der Gebäude doch nicht zu beseitigen.

Der hier in kurzen Zügen geschilderte Stil bleibt auch während der Regierung Ludwigs XIII in Kraft, nimmt aber allmählich die Elemente eines strengen und zugleich feineren Classicismus auf. Namentlich gilt dies von der inneren Dekoration der Räume, bei welcher die wilde Ueberladung, die aus der Schule von Fontainebleau sich seit 1550 verbreitet hatte, einer massvolleren Behandlung und eleganteren Gliederung weicht. Eingelassene Gemälde in plastisch durchgebildeten Rahmen, auch wohl in elegant cannelirte Pilasterstellungen gefügt, kommen dabei häufig zur Anwendung und werden von den noch immer mit Virtuosität behandelten reichgeschnitzten Holzdecken, deren Felder häufig ebenfalls Gemälde zeigen, unterstützt. Diese Dekoration enthält die Keime, aus welchen in consequenter Fortbildung sich der Stil der Zeit Ludwigs XIV entwickeln sollte. Entscheidend für diese Behandlungsweise wird der Umstand, dass inzwischen eine

nationale Schule von bedeutenden Malern ſich herangebildet hat, deren berühmteſte Vertreter, wie Simon Vouet, Nicolas Pouſſin, Philippe Champaigne, Euſtache le Sueur, Charles le Brun in der Ausſchmückung dieſer Prachtgemächer wetteifern.

Unter dieſer ſtarken Strömung verſchwinden jetzt die letzten Spuren romantiſcher Ritterlichkeit und feudaler Selbſtherrlichkeit. Die gewaltige Hand Richelieus wirft die Groſsen des Landes nieder und beſeitigt damit die ſpärlichen Anklänge, welche noch an das Mittelalter erinnerten. Die vornehmen franzöſiſchen Kreiſe bilden jetzt erſt ihren modernen Charakter aus und werden zu einer geiſtreichen Geſellſchaft der Salons. Damit verſchwindet denn auch in den Anlagen der Schlöſſer der letzte Reſt feudaler Reminiscenzen: die Thürme und häufig ſelbſt die Pavillons, die Waſſergräben mit ihren Zugbrücken, die vorgebauten Treppenhäuſer mit ihren Wendelſtiegen, ſtatt deren die Treppen mit geradem Lauf angelegt und ins Innere hineingezogen werden. Auch die Anordnung und Verbindung der Zimmer gewinnt überwiegend den Charakter des Privaten und Wohnlichen und deutet auf eine Geſellſchaft, die mehr den Intereſſen des Friedens, der Kunſt und Literatur als dem der rauheren Beſtrebungen, der Jagd und des Krieges zugethan iſt. Selbſt ein anſcheinend ſo geringfügiger Umſtand wie der, daſs nunmehr die Fenſter die ſo lange behaupteten ſteinernen Pfoſten des Mittelalters gegen ein hölzernes Rahmenwerk vertauſchen, iſt bezeichnend für den neuen Geiſt, der in die Architektur eindringt.

§ 87.

Arbeiten am Louvre.

Zu den erſten Unternehmungen Heinrichs IV, nachdem er in Beſitz von Paris gelangt war, gehört der weitere Ausbau des Louvre. Der König wünſchte dadurch nicht bloſs den Künſtlern und Handwerkern dauernde Beſchäftigung zu bieten, ſondern auch, was in jenen noch immer unruhigen Zeiten nahe genug lag, für ſeine Sicherheit zu ſorgen. Deſshalb lieſs er die ſchon begonnene Galerie zur Verbindung von Louvre und Tuilerien energiſch aufs Neue in Angriff nehmen und vollenden; denn da die Tuilerien damals noch auſserhalb der Stadt, durch Wall und Graben von dieſer getrennt waren, ſo durfte er hoffen, durch eine gedeckte Verbindung mit denſelben ſich eine ſichere Rückzugslinie für äuſserſte Nothfälle herzuſtellen.

Unter dieſen Geſichtspunkten muſste man ſich den unter Katharina von Medici ausgeführten Bauten zunächſt anzuſchlieſsen ſuchen. Die kleinere Galerie (4 auf dem Grundriſs S. 229), welche bis dahin nur aus einem Erdgeſchoſs, mit einer Terraſſe beſtanden hatte, wurde um ein Stockwerk

erhöht. Die lange Galerie (7), welche gleichfalls blofs ein Erdgefchofs gebildet hatte, erhielt ein oberes Stockwerk und, zur Ausgleichung der Höhe, ein Mezzaningefchofs. Zugleich aber wurden in Uebereinftimmung mit den oberen Theilen auch die unteren mit der Dekoration ausgeftattet, welche fie jetzt noch zeigen. (Fig. 114.)

Bei diefen Arbeiten hat offenbar die Abficht vorgewaltet, fich den inneren Façaden Lescots im Charakter möglichft zu nähern und in gewiffen Hauptformen zugleich an die Tuilerien de l'Ormes zu erinnern. Letzteres gilt befonders von den Pilafterfyftemen des Erdgefchoffes, die an hervorragenden Theilen fich mit frei vortretenden Säulen verbinden. Es ift die »franzöfifche Ordnung« de l'Ormes in der vollen ornamentalen Pracht und dem Reiz der Behandlung, wie fie fchon am Hauptbau der Tuilerien fich findet. Die reich gefchmückte Ruftica, welche damit in Verbindung gefetzt ift, entfpricht dem künftlerifchen Streben der in Rede ftehenden Epoche. Ein üppiger Fries mit Laubwerk, Emblemen und Genien (vgl. Fig. 87 auf S. 249) bildet den Abfchlufs des Erdgefchoffes.

Noch reicher, noch eleganter find die beiden oberen Stockwerke durchgeführt. Die Fenfter der Mezzanina haben feine Pilafter, die Wandfelder zwifchen ihnen graziös ausgebildete Rahmen. Ein Fries mit üppigem Laubgewinde fchliefst unter kräftiger Gefimsplatte auch diefs Halbgefchofs als ein felbftändiges ab. Dann folgt das Hauptgefchofs mit feinen grofsen Fenftern, die fo weit auseinander liegen, dafs nicht blofs für doppelte Pilafterftellungen, fondern abwechfelnd mit den Fenftern noch für Nifchen mit Statuen genügender Raum bleibt. Dadurch fowie durch die abwechfelnd geraden oder runden Giebel, welche jedes Fenfterfyftem krönen, ift dem langgeftreckten Bau der Eindruck rhythmifcher Bewegung und fchöner Mannigfaltigkeit gewahrt und jede Monotonie aufs Glücklichfte vermieden. Uns fcheint diefe Façade mit ihren fein cannelirten korinthifchen Pilaftern, den Trophäengruppen zwifchen ihnen, den reichen laubgefchmückten Friefen und den Bildwerken in den Giebeln eine der gelungenften Compofitionen der franzöfifchen Renaiffance.

Diefe Anordnung findet noch einen Anklang bei der Behandlung des anftofsenden Pavillons (6) und dem daneben liegenden Portal Lesdiguières. Von da an beginnt die in unfrem Plan Fig. 85 mit (11) bezeichnete weftliche Hälfte der Galerie, welche fammt dem an die Tuilerien ftofsenden Theil (10) die Verbindung mit den letzteren herftellt. Vergleicht man diefe Partieen mit der oben befprochenen, fo würde man kaum glauben, dafs beide derfelben Zeit angehören. Und doch find letztere gleich den erfteren unter Heinrich IV ausgeführt worden. Wüfsten wir etwas Genaueres von den Künftlern, welche dabei betheiligt waren, fo hätten wir vielleicht einen Anhaltspunkt zur Erklärung diefes auffallenden Gegenfatzes. Der Architekt

der weftlichen Galerie hat nämlich fich von der Anordnung, welche die übrigen Theile des Louvre wie der Tuilerien beherrfcht, frei gemacht und an Stelle der kleineren, für jedes Stockwerk felbftändigen Ordnungen eine einzige koloffale Pilafterftellung zur Dekoration feiner Façaden gewählt. Je zwei cannelirte korinthifche Pilafter erheben fich auf hohem Stylobat und fteigen bis zum Gefimfe auf, wo fie durch ein fchweres Gebälk verbunden find. Plumpe Giebel, abwechfelnd gerad oder gebogen, von Trophäen ausgefüllt, bilden die Bekrönung. Diefs ift das einzige Motiv, welches von

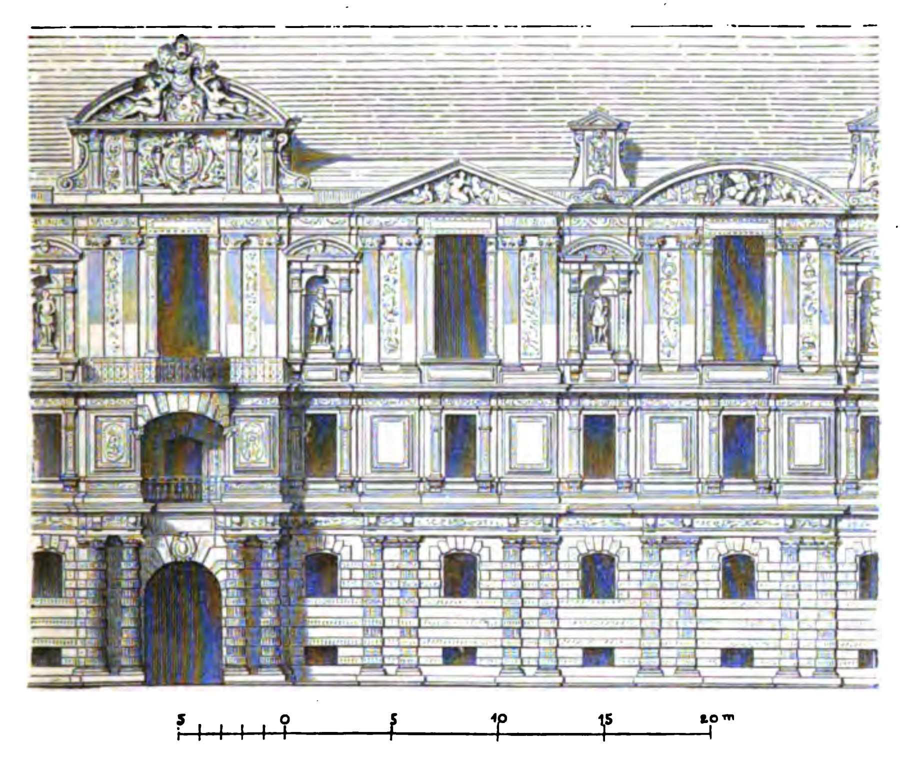


Fig. 114. Louvre-Galerie Heinrichs IV. (Baldinger nach Phot.)

dem öftlichen Theil entlehnt, aber durch die Schwerfälligkeit der Verhältniffe ins Häfsliche entftellt ift. Ebenfo unfchön mufs man es nennen, dafs die grofsen Fenfter des oberen Gefchoffes, in rückfichtslofer Weife das Gebälk durchfchneidend, unmittelbar hart an das Kranzgefims ftofsen. Das Streben nach Grofsartigkeit hat den Architekten alfo nicht blofs zu einer innerlich unwahren Dekoration, fondern auch zu unfchönen Verhältniffen und einer ebenfo nüchternen als fchwerfälligen Behandlung verführt, die aufserdem noch das Gepräge einer öden Monotonie trägt. Wollte er diefe

vermeiden, so hätte er vor Allem durch wirksame Gruppirung den Massen einen belebten Rhythmus schaffen müssen.[1])

Die Frage nach dem Urheber dieser Theile läfst sich mit Sicherheit nicht beantworten. Dafs *Baptiste du Cerceau* Architekt Heinrichs IV war, ist festgestellt. Ihm folgte, da er 1602 schon nicht mehr lebte, sein Bruder *Jacques*, der bis 1614, also noch einige Jahre unter Ludwig XIII thätig war. Es ist wahrscheinlich, dafs Beide an den Louvregalerieen gearbeitet haben; welche Theile man aber dem Einen, welche dem Andern zuschreiben darf, wird sich kaum ermitteln lassen. Aufserdem sind aber auch zwei Glieder der Familie *Méteseau*[2]) als Architekten des Königs in derselben Epoche bezeichnet, und alte Nachrichten wollen ihnen ebenfalls Antheil an der Louvregalerie vindiciren. Es ist *Thibault Méteseau*, der jedoch 1596 nicht mehr am Leben war und als Nachfolger beim Louvrebau seinen Sohn *Louis* hatte, welcher 1615 starb. Aber auch von diesen Künstlern wissen wir nichts Genaueres über ihren Antheil an dem Werke. Wahrscheinlich jedoch haben wir die eine Hälfte den beiden Métezeau, die andere den beiden du Cerceau zuzuschreiben. Welche aber, das ist zweifelhaft.

Unter Ludwig XIII blieb längere Zeit der Bau ruhen, bis Richelieu ihn wieder aufnahm. Man wandte sich aber jetzt dem unvollendet gebliebenen Lescot'schen Baue zu, und der geschickte Architekt *Lemercier* wurde 1624 mit der Ausführung betraut. Um aber das Werk den inzwischen gesteigerten Ansprüchen gemäfs umzugestalten, vergröfserte man den Plan Lescot's um das Vierfache, machte den nördlichen Eckpavillon (pavillon de l'horloge) zur Mitte der doppelt so langen Westfaçade und führte die auf unserem Plan mit (12) bezeichneten Theile des westlichen und nördlichen Flügels aus. Das Verdienst Lemerciers ist es, dabei die Anordnung und Dekoration des Lescot'schen Baues festgehalten und dem Louvrehofe für die Folge seine künstlerische Harmonie gewahrt zu haben. Der obere Abschlufs des Pavillons mit den Karyatiden, welche drei Frontons über einander tragen, und mit dem hohen Kuppeldach ist nicht tadellos, aber doch im Verhältnifs zu der Willkür des damaligen Kunstgeschmacks immer noch anzuerkennen. Namentlich ist nicht zu leugnen, dafs die Karyatiden, das gepriesene Werk des talentvollen Bildhauers *Sarazin*, zwar etwas zu malerisch gedacht, aber im Vergleich zu so manchen phantastisch barocken Schöpfungen der Epoche, immer noch als mafsvoll, edel und anmuthig zu bezeichnen sind.

---

[1]) Um nicht ungerecht zu sein, müssen wir indefs daran erinnern, dafs die Disharmonie zwischen der östlichen und westlichen Hälfte der Galerie ursprünglich weniger bemerkbar war, weil beide Theile damals noch durch einen mächtig vorspringenden alten Befestigungsthurm, sowie durch den Wall und Graben, welche dort die Stadt abschlossen, getrennt, wurden. — [2]) A. Berty les grands architectes, p. 121 ff.



An Stelle Lemercier's trat unter Ludwig XIV feit 1660 *Levau*, der die übrigen Façaden des Hofes (13) in Angriff nahm und die durch Brand zerftörte Apollogalerie wieder herftellte. Zugleich vollendete er den Pavillon Marfan und damit den nördlichen Flügel der Tuilerien (14). Sodann wurde feit 1665 nach *Perraults* Plänen die Oftfeite (15) mit der koloffalen Säulenhalle errichtet, die unharmonifch dem Uebrigen fich anfügt, aber der Vorliebe Ludwigs XIV für das Majeftätifche fchmeichelte. Nach diefen Arbeiten gerieth der Louvre, der noch immer unvollendet war, in Verfall, das Schickfal des Königthums theilend, und als letzteres geftürzt war, fah der gewaltige Bau einer verfallenen Ruine gleich. Erft Napoleon liefs durch *Percier* und *Fontaine* den Palaft wieder herftellen und weiter ausführen. Die weftliche Hälfte der Nordgalerie, die an die Tuilerien grenzt (16), und die auf derfelben Seite an den Louvre ftofsenden zu einer Kapelle beftimmten Theile (16) entftanden in diefer Zeit. Den Abfchlufs haben dann neuerdings die unter dem zweiten Kaiferreich ausgeführten Theile (18) gemacht. Die Pläne *Visconti's* haben dabei leider ftarke Umgeftaltungen erfahren, und Alles ift in jenem aufgebaufchten marktfchreierifchen Stile durchgeführt, welcher der entfprechende Ausdruck für die jetzt (1868) in Frankreich herrfchenden Gefellfchaftskreife zu fein fcheint.

§ 88.

Arbeiten in Fontainebleau.

Mehr als am Louvre, wo die Rückficht auf frühere Theile die neueren Ausführungen bedingte, läfst fich der Charakter der Epoche Heinrichs IV an den Bauten erkennen, welche er dem Schloffe Fontainebleau hinzufügte. Dahin gehören zunächft die auf dem Gefammtplan S. 101 mit H bezeichneten Theile. In drei Flügeln einen grofsen Hof umgebend, find diefe Gebäude untergeordneten Dienftzwecken beftimmt und tragen demnach das Gepräge ftrenger Einfachheit, die im Geifte der Zeit fich nicht ohne Nüchternheit ausfpricht. Die Verbindung von Ziegelbau mit Quadern, die fchmucklofe ja plumpe Einfaffung der Fenfter und Thüren, die Abwefenheit jeder feineren oder lebensvolleren Form giebt diefen Gebäuden einen trockenen Ausdruck, obwohl das Ganze durch die tüchtigen Verhältniffe und die glückliche Maffengliederung, unterftützt namentlich durch Pavillons auf den Hauptpunkten, eine würdig folide Wirkung macht. Die grofsen Halbkreisnifchen, welche die Hauptfaçade in der Mitte durchbrechen, tragen dazu das Ihrige bei (Fig. 115). Jedenfalls gehören diefe Theile zu den Muftern deffen, was man damals unter ländlichem Charakter in der Baukunft verftand.

Gröfsere Pracht dagegen entfaltete fich an dem Portal, welches unter der Bezeichnung »Baptifterium Ludwigs XIII« den ovalen Hof des Schloffes an der öftlichen Seite abfchliefst. Seinen Namen erhielt es dadurch, dafs

in feinem kuppelartigen Oberbau die Taufe des Dauphins ftattfand. Der Bau hat die imponirende Form eines Triumphbogens, doch in ganz freier, origineller Compofition. Ein weiter Bogen öffnet fich in der Mitte, auf den Seiten flankirt durch Nifchen, welche von kurzen Pilaftern mit korinthifchen

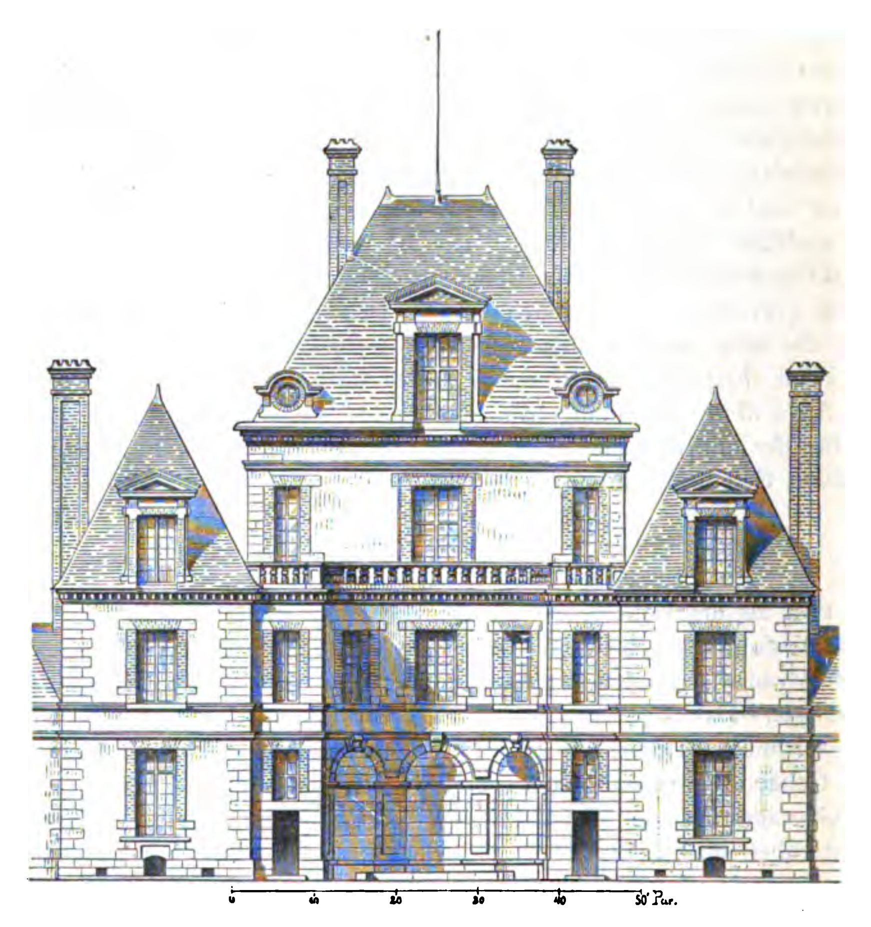


Fig. 115. Fontainebleau. Aus dem Hofe Heinrichs IV. (Pfnor.)

Phantafiekapitälen eingefafst werden. Ueber den Nifchen find Medaillons mit Büften, umkränzt von fchweren Blattgewinden, angebracht. Die Formen fuchen fich den mannichfach variirten Beifpielen der Frührenaiffance anzufchliefsen, aber die derben Glieder und das üppig kraufe Blattwerk bezeugen deutlich genug die fpäte Zeit. Ueber dem Mittelbau erhebt sich nun ein nach vier Seiten geöffneter und mit gefchweiftem Kuppeldach gefchloffener Bogen. Diefe Form ift nicht frei von barocker Willkür, aber das Ganze macht doch einen prächtigen Eindruck und giebt dem Hofe einen impofanten Abfchlufs.

Aufserdem wurden unter Heinrich IV die Hirfchgalerie und die über derfelben liegende Galerie der Diana hinzugefügt, von denen die erftere unter Ludwig XV zu Wohngemächern umgeftaltet wurde. Auch diefe Theile (vgl. Fig. 116) tragen fehr entfchieden das Gepräge diefer Epoche durch die derben Formen und die Mifchung von Ziegelbau mit Quadern. Doch zeugt auch hier die Behandlung vom Walten eines energifchen und

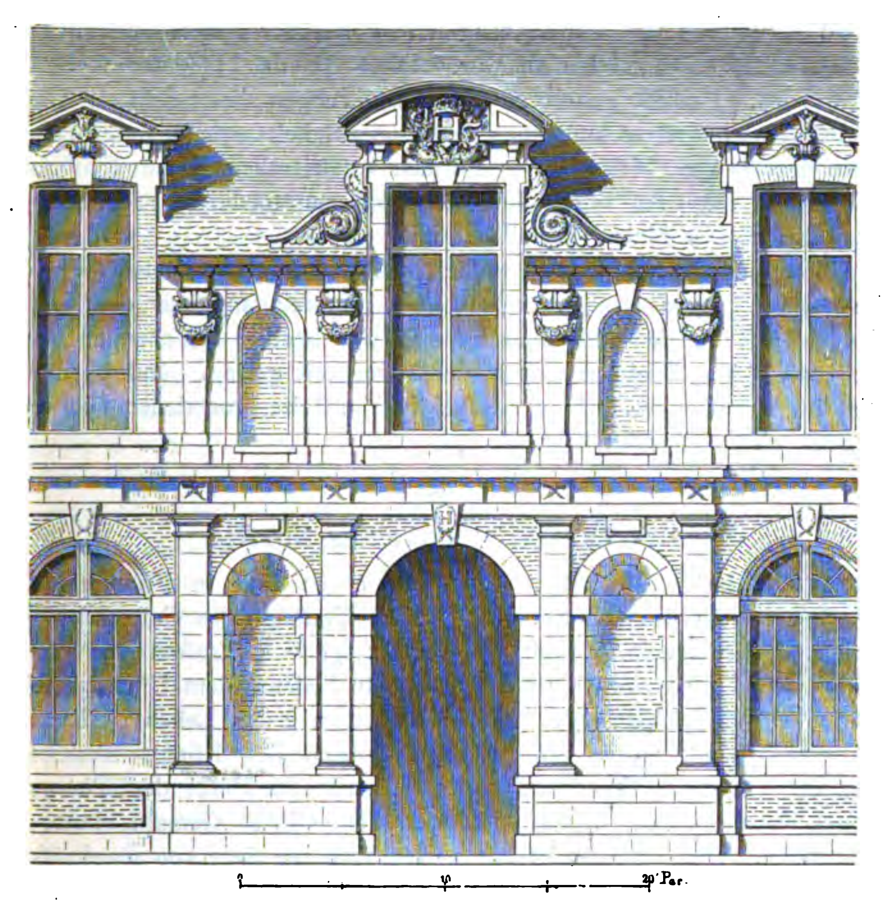


Fig. 116. Fontainebleau. Hirschgalerie. (Baldinger nach Pfnor.)

bewufsten Künftlergeiftes. Zu den barocken Wunderlichkeiten gehören die ftellenartig verjüngten Pilafter des oberen Gefchoffes mit ihrer Volutenkrönung, von welcher ein Laubkranz herabhängt; befonders aber die durchbrochenen Gefimfe der Fenftergiebel und die phantaftifchen Voluten, welche das mittlere Fenfter einfchliefsen. Als Architekt diefer neuen Theile wird *Etienne Dupérac* von Bordeaux genannt, der feine Studien in Italien gemacht

hatte und wie du Cerceau felbft den Grabftichel führte. Wir befitzen aufser einer Anzahl einzelner Blätter von ihm ein Werk über die Alterthümer Roms und malerifche Anfichten der Gärten von Tivoli, fowie Abbildungen der Peterskirche und des römifchen Capitols. Er war zugleich Maler und hatte nicht blofs Gemälde für das Badezimmer von Fontainebleau, fondern wahrfcheinlich auch die Dekoration der erwähnten Galerieen ausgeführt. Aufserdem rührte von ihm die Rehgalerie, die fich mit einem Bogengang von ca. 120 Fufs Länge der Dianengalerie gegenüber öffnete und mit Landfchaften und Jagdfcenen bemalt war. Diefe Galerie ift fpäter völlig zerftört worden. Endlich gehört zu den Ausführungen diefer Zeit der Umbau und die glänzende Ausfchmückung der Dreifaltigkeitskapelle, deren Dekoration in prachtvoller Weife und in Formen von ziemlich reinem Claſſicismus durchgeführt ift. An ihren Gemälden war hauptfächlich Fréminet, ein damals gefchätzter Maler, betheiligt.

Unter Ludwig XIII wurde endlich durch *Lemercier* die berühmte hufeifenförmige Treppe erbaut, welche den Haupteingang aus dem grofsen äufseren Hofe in den Mittelbau bildet. Die heutige Anfchauung fchätzt diefe malerifchen Treppenanlagen der Barockzeit gering. Indefs entfalten fie in ihrer grandiofen Wirkung perfpektivifche Reize, von denen fich unfere Aefthetik nichts träumen läfst.

§ 89.

Bauten zum öffentlichen Nutzen.

Unter Heinrich IV äufsert fich zum erften Mal in Frankreich das Streben der Renaiſſance, in gröfserem Umfange das Gefetz der Symmetrie und der Regelmäfsigkeit bei der Anlage von Strafsen und Plätzen, ja von ganzen Stadtvierteln zu entfalten. In bedeutendem Umfange führte Heinrich IV diefe Idee bei der Place Royale ins Leben.[1]) Der Bau begann 1605 und wurde erft zwei Jahre nach des Königs Tode 1612 vollendet. Ehemals ftand auf diefem Platze das Hôtel des Tournelles, welches Katharina von Medici nach dem Tode ihres Gemahls hatte zerftören laſſen. Der Platz bildet ein weites Viereck, rings von regelmäfsigen Gebäuden umzogen, die im Erdgefchofs fich mit 144 Arkaden öffnen. Ein umgitterter Rafenplatz mit Baumgruppen, zwei Springbrunnen und das Reiterbild Ludwigs XIII an Stelle der in der Revolution zerftörten alten Statue in neuerer Zeit errichtet, nimmt die Mitte des Platzes ein. Die Architektur, aus Backftein und Quadern gemifcht, macht einen ftrengen und düfteren Eindruck, der durch die 35 hohen Pavillons, in welche die Maſſe der Dächer aufgelöft ift, noch gefteigert wird. Die Schönheit tritt

[1]) Aufn. in Blondel, Archit. Françoife, Vol. II.

hier hinter die Herrſchaft bloſser Zweckmäſsigkeit zurück, letztere aber iſt in nachdrücklicher Weiſe betont, ſo daſs das Ganze in ſeiner Art bei aller Strenge doch das Gepräge klarer Geſetzmäſsigkeit und Tüchtigkeit gewinnt.

Die zweite Schöpfung dieſer Art iſt die Place Dauphine,[1]) 1608 auf zwei ehemaligen Inſeln der Cité angelegt. Die Gebäude tragen denſelben Charakter, der aus der Verbindung von Ziegelbau und Quadern ſich ergiebt. Nur iſt hier der Ausdruck noch etwas ſtrenger und nüchterner und die Anwendung der Ruſtica noch hervortretender als auf der Place royale. Der Platz, der die weſentliche Spitze der Inſel bildet, hat dreieckige Grundform.

Groſsartiger wäre ein dritter Platz geworden, welcher als Place de France an der Stelle des Marais ſich ausdehnen und dieſe Unternehmungen zur Verſchönerung und Verbeſſerung der Stadt abſchlieſsen ſollte. Dieſer Platz hätte in groſsem Umkreis einen Halbmond beſchrieben, deſſen Durchmeſſer von der Baſtille bis zur Rue du Temple ſich erſtrecken würde. Acht Hauptſtraſsen ſollten ſtrahlenförmig von hier ausgehen und die Namen der Hauptprovinzen Frankreichs tragen, während den Verbindungsſtraſsen die Namen der untergeordneten franzöſiſchen Provinzen zugedacht waren. Zwiſchen den Hauptſtraſsen ſollte jede der ſieben Gebäudemaſſen über einem Erdgeſchoſs mit Arkaden ſich in zwei Stockwerken von Backſtein und Quadern erheben, jede als beſonderer Pavillon mit hohem Dach geſchloſſen. Der Plan zu dieſer groſsartigen Anlage ſtand bereits feſt, als durch die Ermordung des Königs dieſem gleich ſo vielen andern Entwürfen ein Ziel geſetzt wurde.

Von den zahlreichen übrigen Bauten zum öffentlichen Nutzen heben wir die Vollendung des Pont Neuf[2]) hervor, deſſen Bau der König von 1602 bis 1607 zur Ausführung brachte. Damit hing die Verlängerung der Inſel der Cité nach der Weſtſeite zuſammen, die durch Verbindung zweier kleiner Inſeln bewerkſtelligt wurde. Die Brücke trat dadurch in Berührung mit der Cité und wurde in zwei ſelbſtändige Theile geſchieden. Ferner lieſs der König die Waſſerleitungen von Belleville und der Prés-St. Gervais wieder herſtellen, welche den nördlichen Theil von Paris mit Waſſer verſahen; ebenſo lieſs er die Brunnen, welche von ihnen geſpeiſt wurden, wieder herſtellen und eine Anzahl neu errichten. Auch verſchiedene Quais wurden neu gefaſst und die Mauern und Thore der Stadt ausgebeſſert.

Es iſt bezeichnend, daſs dieſer Freund des Bürgers und des Volkes der erſte unter den Herrſchern Frankreichs war, welcher Bauten für den öffentlichen Nutzen und nicht bloſs Prachtwerke zum eigenen Vergnügen

[1]) Aufn. bei A. Berty, la renaiſſance monum. Vol. I. — [2]) Blondel, Archit. Françoiſe, Vol. II.



ausführen liefs. Im Verhältnifs zu der kurzen Regierungszeit, die ihm befchieden war, mufs man die Zahl und die Bedeutung der von ihm errichteten Bauten anfehnlich nennen.

§ 90.

Der Palast des Luxembourg.

Nach dem Tode Heinrichs IV trat Maria von Medici als Befchützerin der Künfte auf, und diefe Kunftliebe, ein Erbtheil ihres väterlichen Haufes, würde vielleicht die widerwärtigen Eigenfchaften diefer ränkevollen und herrfchfüchtigen Florentinerin vergeffen machen, wenn nicht auch durch ihre Beziehungen zur Kunft ein erkältend froftiger Hauch hindurchginge. Froftig in hohem Grade ift denn auch das Hauptwerk, welches die Architektur auf ihre Veranlaffung hervorgebracht hat. Im Jahre 1612 kaufte fie das Hôtel und die Gärten des Herzogs von Luxembourg, fowie mehrere benachbarte Grundftücke, und liefs von 1615 durch *Salomon de Broffe,*[1]) einen Neffen des jüngeren Jacques Androuet du Cerceau, fich das prachtvolle Palais errichten, welches noch jetzt vorhanden ift.[2]) In der auffallend kurzen Zeit von fünf Jahren war der ganze Bau vollendet, und 1620 konnte Rubens berufen werden, um feine berühmten Gemälde für die Galerie auszuführen.

Von dem Meifter des Baues wiffen wir nur, dafs er zu Verneuil geboren war, ohne indefs das Jahr feiner Geburt zu kennen. Vermuthen läfst fich, dafs er nach der Sitte der Zeit feine Studien in Italien gemacht hat. Wenigftens deutet fein Werk felbft darauf hin, denn die Architektur desfelben erinnert an Ammanati's Hof des Palazzo Pitti zu Florenz, nur dafs dort einfache, hier gekuppelte Pilafterftellungen die Flächen gliedern. Im Uebrigen ift die oft behauptete Aehnlichkeit des Luxembourg mit dem Palazzo Pitti ein Märchen. Die Anlage zeigt vielmehr einen durchaus franzöfifchen Grundrifs, und ebenfo im Aufbau die hohen Dächer und die dominirenden Pavillons.

Schon das ift in der Anordnung des Grundplans durchaus der franzöfifchen Sitte entfprechend, dafs ein ungefähr quadratifcher Hof, auf drei Seiten von Galerieen eingefafst, den Hauptbau von der Strafse trennt. In der Mitte des äufseren Flügels, der nur aus einem Erdgefchofs mit einer Terraffe befteht, erhebt fich ein zweiftöckiger mit einer Kuppel gekrönter Portalbau von ftattlicher Wirkung. Auf beiden Ecken wird diefer Vorderbau flankirt durch Pavillons mit fteilen Dächern, über dem Erdgefchofs mit

[1]) So, nicht Jacques, wie bisher allgemein angenommen, ift der Taufname des Künftlers. Vgl. Berty, les grands architectes, p. 111, der fich auf neuere Entdeckungen des Herrn Charles Read bezieht. — [2]) Aufn. bei Blondel, archit. Franç. Vol. II.



zwei oberen Stockwerken emporgeführt. Die beiden Seitenflügel des Hofes, die ſich den Pavillons anſchlieſsen, beſtehen aus einem Erdgeſchoſs und einem oberen Stockwerk, welches eine Galerie von 18 Fuſs Breite bei 180 Fuſs Länge enthält. Die zur Rechten liegende Galerie war mit den groſsen Bildern von Rubens geſchmückt, welche ſpäter in das Muſeum des Louvre übertragen wurden. Der Hauptbau ſchlieſst zweiſtöckig über einem Erdgeſchoſs den Hof ab, ſchiebt aber an beiden Endpunkten ſowohl gegen den Hof wie gegen den Garten zwei mächtige Pavillons vor, die nur dadurch über den Hauptbau ſich etwas erheben, daſs das obere Stockwerk, an den übrigen Bautheilen etwas niedrig, bei ihnen um 6 Fuſs höher geführt iſt. Gegen den Hof wurde der Vorſprung der Pavillons ehemals durch eine ſchöne mit einer Baluſtrade geſchloſſene Terraſſe verbunden, zu welcher in der Mitte eine halbrunde Freitreppe emporführte. Die Mitte des Hauptbaues nimmt ein kleinerer Pavillon ein, der die groſsartige mit doppeltem Lauf anſteigende Treppe enthält. Nach der Rückſeite gegen den Garten iſt ein halbkreisförmiges Veſtibül vorgelegt, im Hauptgeſchoſs die Kapelle enthaltend und mit einem Kuppelbau bekrönt. Zu beiden Seiten ſchlieſst ſich eine Galerie zur Verbindung mit den Eckpavillons an.

Iſt dieſe Anordnung in ihrer Klarheit und vornehmen Würde als Muſter eines Palaſtbaues zu bezeichnen, ſo hat der Architekt eine faſt feierliche Ruhe im künſtleriſchen Aufbau walten laſſen, ſo daſs an allen Seiten und in jedem Theile des Baues dieſelbe Ordonnanz die Maſſen gliedert. Gekuppelte Pilaſter, im Erdgeſchoſs toskaniſche, im erſten Stockwerk doriſche mit Triglyphenfries, im zweiten ioniſche, ſind am ganzen Bau mit ſtrenger Conſequenz durchgeführt. Dabei ſind die Pilaſter wie die Wandflächen in Ruſtica behandelt, aber nicht in jener dekorativ ſpielenden der Louvregalerie und der Tuilerien, ſondern in einer herben Schlichtheit, die allen Schmuck verſchmäht. Nur an den Mittelbauten, welche die Eingänge enthalten, kommen Säulenſtellungen vor; vegetabiliſcher Schmuck iſt nirgends, ſtatuariſcher mit höchſter Sparſamkeit, hauptſächlich an den Giebelfeldern der Eckpavillons angebracht. Auffallend namentlich iſt, daſs der Architekt die Gartenſeite ganz in demſelben ernſten Stile durchführt wie die Stadtſeite, und daſs ſein Streben offenbar auf völlige Einheit, ja Einförmigkeit gerichtet iſt.

Ohne Frage macht dieſe nüchterne Auffaſſung einen etwas erkältenden Eindruck; es iſt eine Architektur, welche ſich nur an den Verſtand, gar nicht an die Phantaſie wendet. Unterſtützt wurde ſolche Auffaſſung freilich dadurch, daſs wie wir wiſſen die Renaiſſancezeit in der Ruſtica und dem doriſchen Stile den Ausdruck des Ländlichen zu finden glaubte. Aber dieſe Grenzen der Auffaſſung und der mehr reflektirenden als phantaſievollen Begabung einmal zugegeben, wird man geſtehen müſſen, daſs es ein bedeu-

tender und ächter Künſtler iſt, der dieſes Werk geſchaffen, und der in einer Zeit, welche der Willkür in barocken Ausſchreitungen huldigte, ſolche Reinheit und Strenge des Stiles feſtzuhalten wuſste.

Den Reiz der Anlage vermag man indeſs erſt zu würdigen, wenn man ſich an den unvergleichlich ſchönen Garten erinnert, der leider ſeit einigen Jahren durch die nimmerſatte Veränderungsluſt der Franzoſen ſo gut wie zerſtört worden iſt. Das Blumenparterre mit ſeinem Baſſin und Springbrunnen und ſeinen Statuen, eingefaſst von mächtigen Baumgruppen; die ſchöne Verbindung, welche zwiſchen dem Garten und der Architektur beſtand und eine lebensvolle Wechſelwirkung erzeugte, das Alles gab dem Ganzen erſt die Vollendung. Die Grottenanlage an der linken Seite des Parks iſt ein charakteriſtiſches Beiſpiel jener ins Naturwüchſige übergehenden Ruſtica, welche die Renaiſſance für ſolche Zwecke anzuwenden liebte.

§ 91.

Andre Werke von de Brosse.

Einige Jahre vor der Ausführung ſeines Hauptbaues errichtete de Broſſe, der ſelbſt Hugenott war, zu Charenton das Bethaus der Proteſtanten, zu deſſen Aufführung Heinrich IV die Erlaubniſs gegeben hatte. Es wurde 1606 begonnen, aber 1685 nach Zurücknahme des Edikts von Nantes zerſtört. Der Bau muſs ein beſonderes Intereſſe dargeboten haben. denn der Architekt hatte dabei das Vorbild der antiken Baſiliken im Auge und errichtete das Gebäude als koloſſales Rechteck, welches rings auf allen Seiten von drei Galerieen umzogen war. Die untere Säulenſtellung befolgte die toskaniſche, die zweite die doriſche, die oberſte die ioniſche Ordnung. Drei Portale vermittelten den Zugang und einundachtzig Fenſter gaben dem Raume reichliches Licht. Das Innere wie das Aeuſsere enthielt ſich in proteſtantiſcher Einfachheit jeden Schmuckes und zeigte dieſelbe nüchterne Strenge, welche einen allgemeinen Charakterzug der damaligen Bauten ausmacht. Eben deſshalb fand dieſe ſchlichte Behandlung bei den Zeitgenoſſen keinen Anſtoſs, und de Broſſe erntete für ſeine groſsartige und zweckmäſsige Conſtruction allgemeine Bewunderung.

Daſs er indeſs auch reichere Compoſitionen auszuführen verſtand, bewies er an der Façade von St. Gervais, zu welcher Ludwig XIII am 24. Juli 1616 den Grundſtein legte.[1]) Ohne Rückſicht auf den gothiſchen Charakter des Baues ſetzte er die Façade als ſelbſtändiges Dekorationsſtück dem Baue vor und ſchmückte ſie mit den drei antiken Säulenordnungen. Es war das erſte Beiſpiel dieſer Anwendung der claſſiſchen Architektur in Frankreich, weſshalb dieſe Façade lange Zeit in hohem Anſehen ſtand.

[1]) F. de Guilhermy, Deſcription archéologique de Paris, p. 178.

Einige Jahre vorher, 1613, hatte de Broſſe Gelegenheit, eine der groſsartigſten Nützlichkeitsbauten auszuführen. Die ganze ſüdliche Hälfte der Hauptſtadt entbehrte ſchon lange hinreichenden guten Trinkwaſſers, und Heinrich IV hatte deſshalb den Plan gefaſst, den noch von den Römern herrührenden Aquädukt von Arcueil wieder herzuſtellen. Der Dolch Ravaillac's hatte auch dieſen Plan nicht zur Ausführung kommen laſſen, und das Volk von Paris würde noch lange auf die Wohlthat friſchen Trinkwaſſers haben verzichten müſſen, wenn nicht der Palaſt des Luxembourg für ſeine Waſſerwerke dasſelbe Bedürfniſs getheilt hätte. Die Königin lieſs deſshalb 1613 durch de Broſſe den Plan wieder aufnehmen und den groſsartigen Bau der Römer herſtellen. Die römiſche Waſſerleitung, welche hauptſächlich die Thermen zu verſorgen hatte, brachte in einer Länge von 16 Kilometer das Waſſer von Rungis nach Paris. Durch die Normannen zerſtört und ſeit Jahrhunderten dem Verfall preisgegeben, ſtand ſie nur noch als Ruine in einzelnen Ueberreſten da, ſo daſs man das Werk de Broſſe's als eine ganz neue Schöpfung bezeichnen kann. Er prägte ihm jenen Charakter gediegener Gröſse auf, welcher die Römerbauten derſelben Art auszeichnet. Der Aquädukt überſchreitet das Thal von Arcueil auf 25 Bogen in einer Höhe von 83 Mètres, gehört alſo zu den kühnſten Conſtructionen dieſer Art. Der Bau wurde 1624 vollendet und gab Veranlaſſung zur Errichtung zahlreicher Brunnen in den ſüdlichen Theilen der Stadt.

Endlich hatte de Broſſe den im März 1618 durch Brand zerſtörten groſsen Saal des Palais de Juſtice zu Paris wieder herzuſtellen. Mit Beibehaltung der alten Grundmauern ſchloſs er ſich der zweiſchiffigen Anlage des früheren Saales an, ohne jedoch im Mindeſten Rückſicht auf den Stil der übrigen Theile zu nehmen. Er gab dem Saal, der früher hölzerne Bedeckung in Form gothiſcher Tonnengewölbe gehabt hatte, ſteinerne rundbogige Wölbungen, die in der Mitte auf einer Reihe von Pfeilern ruhen. Letztere erhielten eine Dekoration von doriſchen Pilaſtern. Zwei breite Halbkreisfenſter und darüber zwei Rundfenſter in den ſchmalen Schluſsſeiten geben dem Raum reichliches Licht. Die Architektur iſt nicht ohne Würde, aber doch von einer erkältenden Nüchternheit. Sie beweiſt gleich den übrigen Schöpfungen, daſs de Broſſe zu jenen Architekten gehört, die mehr durch Reflexion und rationelle Auffaſſung als durch Phantaſie hervorragen.

§ 92.

Privatschlösser dieser Zeit.

Aus der ziemlich anſehnlichen Reihe von Schlöſſern, welche während der erſten Decennien des 17. Jahrhunderts errichtet wurden, heben wir einige beſonders charakteriſtiſche hervor, um an ihnen die weitere Entwicklung des franzöſiſchen Schloſsbaues darzulegen.

Als gemeinſamer Grundzug iſt feſtzuhalten, daſs noch immer die nationalen Sitten, anknüpfend an die Traditionen der früheren Epoche, das Maſsgebende bei dieſen Anlagen ſind, daſs die Vertheilung der Räume, die Anordnung der Treppen, die regelmäſsige Gruppirung um einen viereckigen Hof die feſte Norm bilden. Beſonders iſt es für die Geſammterſcheinung dieſer Bauten bezeichnend, daſs ſie zwar in italieniſcher Weiſe mehr nach Ruhe und Einfachheit der Linien ſtreben, aber im Anfang der Epoche die Eckpavillons und damit die maleriſche Maſſengliederung auch jetzt mit Vorliebe feſthalten, ja daſs ſelbſt Rundthürme und Waſſergräben mit Zugbrücken keineswegs völlig aus dem Bauprogramm ſchwinden. Dagegen kommen die groſsen Galerieen, der Stolz des 16. Jahrhunderts, jetzt in Abnahme, und das Leben der Schloſsbewohner zieht ſich als ein mehr intimes in behaglichere Zimmer und Säle zurück.

Für die künſtleriſche Charakteriſtik laſſen ſich zwei ganz verſchiedene, ja entgegengeſetzte Typen unterſcheiden. Der eine beruht auf einer faſt abſichtlich zur Schau getragenen, oft bis zum äuſserſten Grade getriebenen Einfachheit, die nichts kennt als die ſchlichteſte Verbindung von Backſteinbau und Ruſticaquadern, und eine Derbheit der Profile, die nicht ſelten zur plumpen Schwerfälligkeit wird. Der andere nimmt zwar dieſelben Grundelemente auf, weiſs aber aus ihnen eine reichere dekorative Wirkung zu gewinnen, die freilich in der Regel zu barocken Formen und zu üppiger Ueberladung neigt. In beiden Fällen muſs für den Mangel an feiner künſtleriſcher Durchbildung das ächt nationale, oft wahrhaft originelle Gepräge entſchädigen.

Von beiden Typen liefert das Schloſs Tanlay in Burgund in ſeinen verſchiedenen Gebäuden bezeichnende Beiſpiele.[1]) Der Hauptbau wurde 1559 durch François de Coligny, Bruder des berühmten Admirals, begonnen, aber nur ein runder Eckthurm mit den anſtoſsenden Theilen der beiden Flügel vollendet. Ein neuer Beſitzer, Jacques Chabot, Marquis de Mirebeau, fügte 1610 das ſogenannte »kleine Schloſs« hinzu, einen vor dem Hauptbau ſelbſtändig ſich erhebenden Pavillon. Dieſer zeigt im Erdgeſchoſs die üppigſte Ruſtica mit einer wahrhaft phantaſtiſch überſchwänglichen Dekoration, in welcher alle Arten von Linienſpielen mit vegetabiliſchen Muſtern wechſeln. Darüber erhebt ſich ein oberes Geſchoſs mit eleganten korinthiſchen Pilaſtern, reichen Fenſtergiebeln und einem prachtvollen, ganz mit Laubwerk dekorirten Fries. Dieſer üppige Bau, völlig aus Quadern aufgeführt, war auf den Contraſt mit dem Waſſer des umgebenden Grabens berechnet.

---

[1]) Sauvageot, choix de palais, Vol. I.

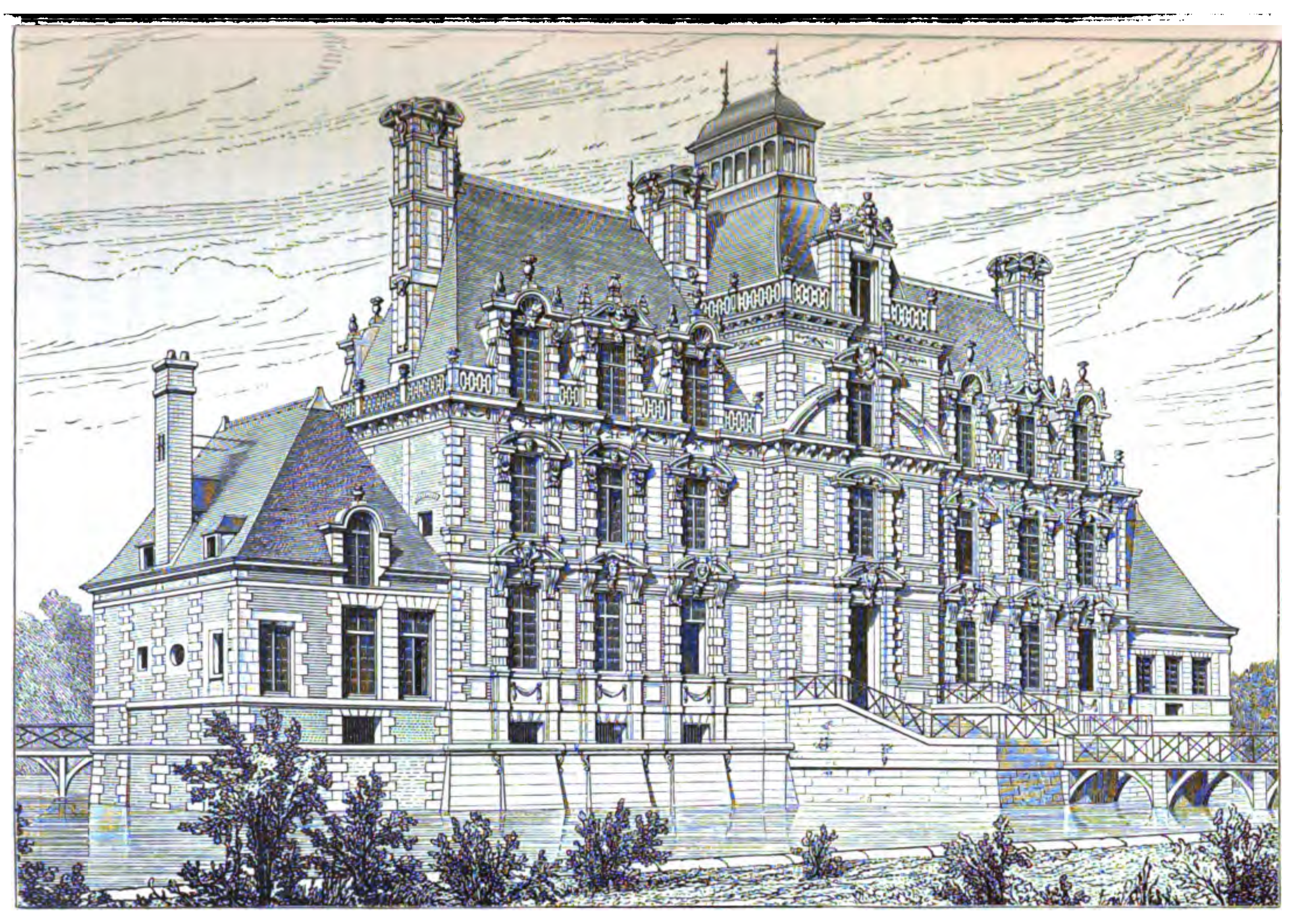


Fig. 117. Schloſs von Beaumesnil. (Sauvageot.)

Von höchster Nüchternheit ist dagegen der weitere Ausbau des Hauptschlosses, welcher durch den Finanzintendanten d'Hémery in den ersten Jahren der Regierung Ludwig's XIV seit 1643 ausgeführt wurde. Da derselbe nicht mehr dieser Epoche angehört, so gehen wir darüber hinweg, zumal uns ein anderes Schloss der Zeit Ludwigs XIII ein Beispiel ähnlicher Nüchternheit bietet.

Es ist das kleine Schloss Wideville[1]) unweit Versailles. Es wurde von Claude de Bullion, der unter Heinrich IV und Ludwig XIII hohe Staatsämter bekleidete, erbaut. Die Anlage bildet ein Rechteck von geringer Tiefe, 30 Fuss bei 125 Fuss Breite. Auf beiden Seiten springen kleine Pavillons mit runden Dächern vor, die Mitte bildet ein grösserer ebenfalls vortretender Pavillon, der die übrigen einstöckigen Gebäude um ein Geschoss überragt und das Vestibül sammt einem quadratischen Saal enthält. Rechts neben demselben ist die in geradem Lauf ansteigende Treppe angeordnet, während links eine kleinere Seitentreppe liegt. Die ganze Eintheilung ist bequem und ansprechend. Der Bau erhebt sich, rings von Gräben umzogen, auf einer Insel mit hohem Unterbau, der auf den Ecken durch kleine festungsartige Thürme flankirt wird. Die ausserordentlich hohen Fenster, die Ecken, sowie die Gesimse bestehen aus Quadern, alles Uebrige ist in Ziegeln ausgeführt, und der ganze Bau zeigt die höchste Einfachheit und Nüchternheit. Von der inneren Ausstattung sind besonders die schönen glasirten Fussböden hervorzuheben. Im Park sieht man eine Grottenanlage in einer Rustica mit dorischen Säulen, welche eine Nachahmung von Tropfsteinbildungen zeigen.

In der Normandie, wo der Backsteinbau schon im Mittelalter eine künstlerische Ausbildung erlangt hatte, finden wir auch jetzt Beispiele einer reicheren Anwendung desselben. Besonders prächtig am Schloss von Beaumesnil[2]) im Departement der Eure. (Fig. 117.) Auf einer Insel, rings vom Wasser umschlossen, erhebt sich der prächtige Bau, dessen Fenster und Thüren, sowie die Ecken eine ungemein derbe Rustica zeigen, während die Wandflächen in Backstein mit rautenförmigen Mustern durchgeführt sind. Dieses, sowie die originellen barockphantastischen Krönungen der Portale, der Fenster und der Lucarnen, die überall in den Formen die grösste Mannigfaltigkeit zeigen, endlich die gewaltigen ebenso reich durchgeführten Kamine und der pompöse Abschluss des mittleren Pavillons mit seinem runden Dache, verleihen dem Bau bei aller schweren Ueberladung ein ungemein malerisches Gepräge. Die Wirkung dieser reich gegliederten Massen wird durch den Wasserspiegel und die prächtigen Laubgruppen der unmittelbaren Umgebung aufs Glücklichste gesteigert. Der Bau besteht

[1]) Sauvageot, choix de palais, Vol. III. — [2]) Ebend. Vol. IV.

übrigens wie in Wideville aus einem langgestreckten Rechteck von 30 Fuss Tiefe bei 120 Fuss Breite. Die Mitte bildet ein vorspringender Pavillon, der das Vestibül sammt dem Treppenhause enthält.

Denselben Charakter, die gleiche Verbindung eines gemusterten Backsteinbaues mit derben Rusticaquadern findet man an den alten Theilen des Château des Ifs[1]) bei Fécamp, nur dass die Anlage kleiner und die Dekoration, obgleich ebenfalls derb und barock, nicht ganz so schwer und überladen ist wie in Beaumesnil. Der Bau besteht ebenfalls nur aus einem Rechteck von 25 Fuss zu 65 Fuss. Die Mitte enthält das Vestibül sammt dem Treppenhause, neben welchem jederseits ein grosses quadratisches Zimmer den übrigen Raum einnimmt. Auf den Ecken der Vorderfaçade sind kleine runde Thürme mit geschweiften Dächern angebracht, die als Kabinete mit den anstossenden Zimmern in Verbindung stehen. Auch hier ist also die malerische Bewegung der Massen hauptsächlich betont. Ein prächtiger Park bildet mit seinen Laubgruppen einen wirksamen Hintergrund.

§ 93.

Städtische Privathäuser.

Unter den vornehmen Wohnhäusern, welche aus dieser Zeit in den Hauptstädten des Landes überall noch vorhanden sind, darf als eins der bedeutendsten das Hôtel Montescot zu Chartres[2]) bezeichnet werden. Es wurde im Anfang des 17. Jahrhunderts durch Claude de Montescot, Sekretair Heinrichs IV, erbaut, diente nachmals als Kloster und ist gegenwärtig als Hôtel de ville benutzt. Der Bau, dessen Grundriss wir in Fig. 118 beifügen, zeigt die regelmässige Anlage, welche den vornehmen Stadtwohnungen in Frankreich seit längerer Zeit eigen war, in besonders klarer Anordnung. Um einen quadratischen Hof E gruppiren sich auf drei Seiten die Wohnräume, während auf der vierten Seite gegen die Strasse eine Mauer mit dem Eingangsthor den Abschluss bildet. Die Haupttreppe A liegt in der Mitte des Flügels an der Rückseite, eine zweite Treppe B ist im linken Flügel angebracht. Die Architektur, aus Ziegeln und Quadern bestehend, zeigt das äusserste Maass von Nüchternheit, nirgends das geringste Ornament, und selbst die Gesimse und sonstigen Glieder sind von einer ans Rohe grenzenden Plumpheit. Nur die grossen Verhältnisse und die glückliche Bewegung der Massen geben dem Bau ein stattliches Gepräge. Bemerkenswerth ist, dass die Einfassungen der Fenster und die Pilaster, welche die Wände gliedern, aus Backstein gebildet sind, während die übrigen Theile meistens den Quaderbau zeigen. Beim Hauptportal, das eine reichere Anlage erhalten hat, wechseln Quader mit Backsteinen. Die drei Portale

[1]) Sauvageot, Vol. II. — [2]) Ebend.

der Hoffaçaden ſind reicher ausgeführt und ſelbſt mit plaſtiſchem Schmuck verſehen.

Ungleich eleganter und prächtiger iſt das Hôtel de Vogüé zu Dijon, welches um dieſelbe Zeit von Etienne Bouhier, der als Rath im Parlament von Burgund eine einflufsreiche Stelle bekleidete, erbaut wurde.[1]) Man darf das Jahr 1614 als Datum der Vollendung des Baues annehmen, denn dieſe Jahrzahl lieſt man am Kamin des groſsen Saales. Bouhier war ein begeiſterter Kunſtfreund, machte Reiſen in Italien und trieb ſeine Studien ſo weit, daſs im Jahre 1630 das Hoſpital der Stadt nach ſeinen Plänen

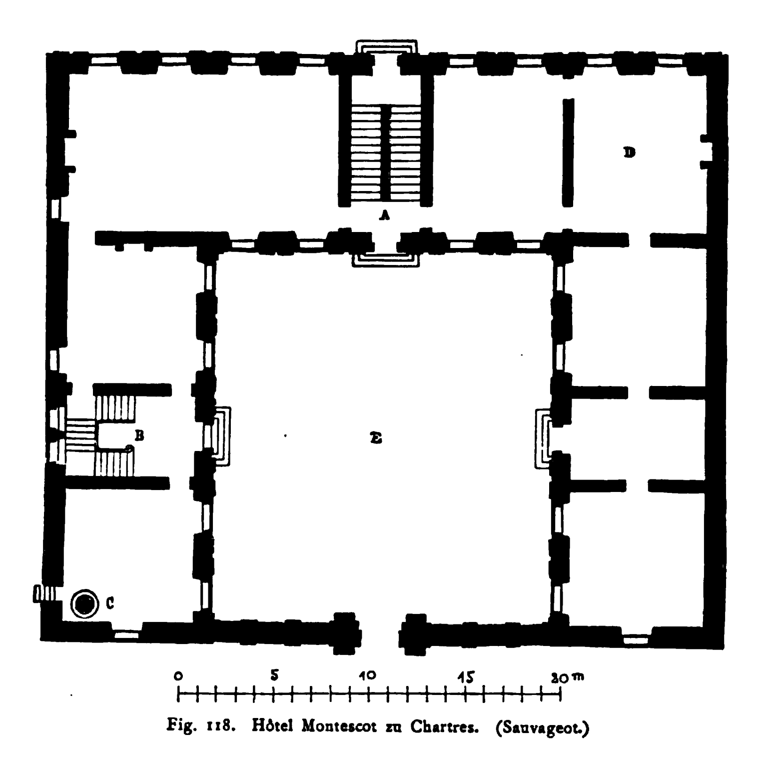


Fig. 118. Hôtel Montescot zu Chartres. (Sauvageot.)

erbaut wurde. Wahrſcheinlich hat er auch die Entwürfe zu der prächtigen Wohnung gemacht, die er früher für ſich ausführen lieſs. Gewiſſe Eigenheiten ſowohl in der Anordnung des Grundriſſes wie in der originellen, dabei jedoch willkürlichen und ſogar ſeltſamen Behandlung der Architektur ſcheinen dafür zu ſprechen, daſs man es hier mit dem Werke eines geiſtreichen Dilettanten zu thun hat.

---

[1]) Vrgl. die ausführliche Aufnahme bei Sauvageot, Vol I. Einzelnes bei Rouyer et Darcel, I, pl. 48—50 und in Berty's ren. mon. II, pl. 47—49.

Der Bau gruppirt sich mit drei Flügeln um einen kleinen Hof, der nach der Strasse durch eine Mauer mit barockprächtigem Eingang abgeschlossen wird. An diese Mauer legt sich nach innen eine Arkade, die in der höchsten Pracht der Ausführung ein elegantes Beispiel antiker Studien enthält und in ihrem graziösen Classicismus von dem derberen Charakter der übrigen Theile auffallend abweicht. Der Bau ist im Uebrigen weder durch glückliche Verhältnisse, noch durch Consequenz der Durchbildung hervorragend. Die Fenster z. B. haben auffallend dürftige Rahmen, mit denen die schweren auf Consolen ruhenden Giebelkrönungen, die theils rund, theils gerade, theils in Voluten aufgerollt sind, wunderlich contrastiren. Im Einzelnen herrscht freilich an diesen Theilen grosser Reichthum der Dekoration, die in feiner Ausführung vegetabilische und figürliche Elemente verbindet. Es ist eine Ueppigkeit der Conception, die immer neue Motive bringt und durch den Reichthum der Variationen, der sich selbst auf die Umrahmungen der Dachfenster erstreckt, die Harmonie der Wirkung preisgiebt. Aber die Gediegenheit der Ausführung, die consequente Anwendung eines reinen Quaderbaues, der sich über alle Theile gleichmässig erstreckt, geben dem Gebäude den Werth einer höchst originellen Schöpfung. Dazu kommt die ausgezeichnete Erhaltung, die sich bis auf die bunt glasirten Dächer mit ihren eleganten Bleispitzen, die prächtige Laterne im Treppenhaus, die charaktervolle Eisenarbeit des Brunnens im Wirthschaftshofe, endlich auf die Holzvertäfelung und die gesammte innere Ausstattung der Zimmer erstreckt.

Kleinere Privathäuser dieser Epoche sieht man in manchen andern Städten. Wir nennen in Rouen das stattliche Haus der Rue de la grosse Horloge, welches die Ecke der Rue des belles femmes bildet. Es trägt die Jahrzahl 1601 und gehört zu den reichsten dieser Epoche.[1]) In Paris zählt hierher das Hôtel Sully[2]) in der Rue St. Antoine, erbaut seit 1624, eine der grössten und vollständigsten unter den vornehmen städtischen Privatwohnungen dieser Zeit, ungewöhnlich reich an plastischer Dekoration. Ferner in Arras[3]) ein Haus in der Rue des Balances, das in derben kraftvollen Formen durchgeführt ist. Diese Beispiele mögen statt vieler anderer genügen.

Zu palastartiger Grösse und Bedeutung erhob sich die fürstliche Wohnung, welche Richelieu seit 1624 durch *Jacques Lemercier* sich gegenüber der Nordseite des Louvre erbauen liess und der er den Namen »Palais Cardinal« gab. Kaum war der stolze Bau vollendet (1639), so schenkte der Besitzer ihn dem Könige. Seit 1643 wurde das nun als Palais

[1]) Aufn. in Berty, la renaissance monumentale, Vol. II. — [2]) Blondel, archit. Françoise, Vol. II. — [3]) Berty, a. a. O. Vol. I.



Royal bezeichnete Gebäude Sitz der Regentin Anna von Oesterreich, und Ludwig XIV überliefs es an Philipp von Orleans, der jene bedeutenden Umgestaltungen damit vornehmen liefs, unter welchen wir es kennen. Ursprünglich bestand der grofsartige Palast aus einer Anzahl im Rechteck gruppirter Flügel, die sich um zwei grofse Höfe lagerten. Der Haupthof war auf drei Seiten von Gebäuden umgeben; an der vierten grenzte ein Erdgeschofs mit Arkaden, über welchen sich eine Terrasse hinzog, ihn gegen den grofsen prächtigen Garten ab. Im Innern herrschte fürstlicher Luxus in Anordnung und Ausstattung der Räume. Aufser den grofsen Festsälen und Galerien mit Marmorwerken und Gemälden von der Hand der ersten damaligen Meister enthielt der Palast zwei Säle fürs Schauspiel, einen kleinen für ausgewählte Kreise und einen gröfseren für dreitausend Zuschauer. Diefs war die classische Bühne, welche bald darauf durch die Meisterwerke eines Corneille, Racine und Molière ihre Weihe erhalten sollte.

§ 94.

Öffentliche Gebäude.

Wie sehr die Zeit der Bürgerkriege und des Religionsstreits hemmend auf die Entwicklung der Städte gewirkt, sahen wir schon bei Betrachtung des Stadthauses von Paris (§ 59), dessen Bau längere Zeit ruhte und erst unter Heinrich IV zur Vollendung kam. Die Regierung dieses volksfreundlichen Königs ist es denn überhaupt, welche dem Bürgerthum Schutz und Freiheit der Entwicklung gewährt. Zum Zeugnifs dessen erheben sich seit dem Anfang des 17. Jahrhunderts in mehreren der wichtigsten Städte des Landes Rathhäuser in den kräftigen, selbst derben Formen der Zeit, aber zugleich in der energischen Ueppigkeit der Dekoration, deren dieser Stil fähig ist. Man glaubt in der Frische und Opulenz dieser Gebäude einen Wiederschein des neuen Lebensgefühls zu erkennen, welches unter dem Scepter Heinrichs IV nach so langen Leiden dem Bürgerthum wiederkehrte.

Eins der bedeutendsten unter diesen Denkmalen ist das Stadthaus von La Rochelle, diesem berühmten Waffenplatz der Hugenotten.[1]) Das Gebäude ist in verschiedenen Zeiten errichtet, und ein Theil desselben stammt aus dem 15. Jahrhundert. Im Jahr 1605 legte man den Grundstein zu der Galerie (Fig. 119) und dem grofsen Saale, welche noch jetzt das Prachtstück des ganzen Baues bilden. Im Erdgeschofs zieht sich eine Arkade auf ungemein kurzen, derben dorischen Säulen vor der Façade hin. Die Schäfte der Säulen bestehen aus cannelirten Trommeln, die mit schweren Bossagen wechseln. Um die Galerie nicht gar zu eng und zu düster zu

[1]) Aufn. in Rouyer et Darcel, Art. architectural. Vol. II, pl. 13.

machen, hat der Architekt unter den grofsen Fenftern des oberen Stockwerks, wo die Durchbrechung der Mauermaffe es geftattete, die dort zu

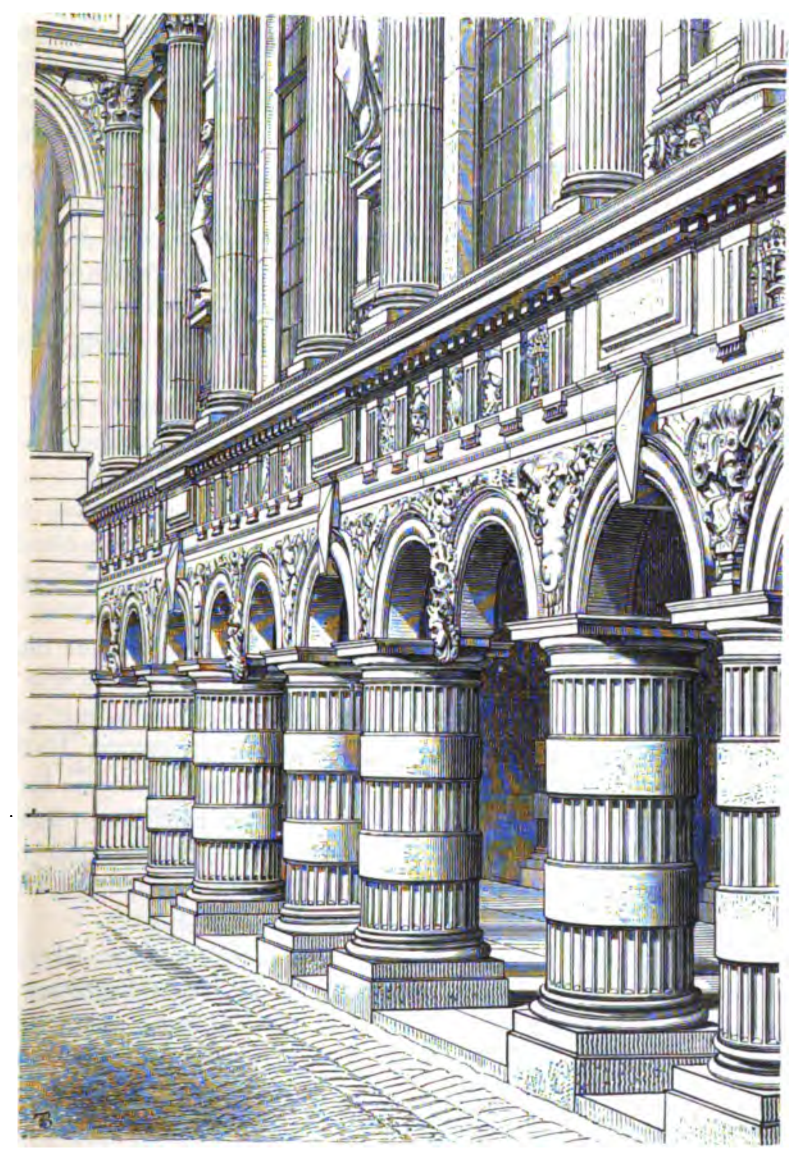


Fig. 119. Vom Stadthaus zu La Rochelle. (Baldinger nach Phot.)

erwartende Säule fortgelaffen und die beiden Bögen mit einem fchwebenden Schlufsftein verbunden. Dadurch entfteht eine ebenfo phantafievolle wie rationelle Rhythmik, die in den oberen Theilen durch fchlanke korinthifche

Pilaſter ihre Fortſetzung findet. In den weiteren Intervallen derſelben ſind groſse Fenſter mit geradem Sturz angebracht, in den engeren dagegen Niſchen mit Statuen auf eleganten Sockeln. Ein Dachgeſchoſs mit barock aber höchſt originell componirten Fenſtern und Giebeln bildet den energiſch wirkſamen Abſchluſs. Alle Theile des Baues zeigen eine für dieſe Zeit ungewöhnlich reiche Dekoration: in den Bogenzwickeln der Arkaden Trophäen und Laubgewinde, an den ſchwebenden Schluſsſteinen Masken, im Triglyphenfries Embleme ſammt dem Namenszug des Königs, am Fries des Hauptgeſchoſſes elegante Akanthusranken, an den Krönungen der Dachgiebel Masken und Voluten, hermenartige Karyatiden und Genieen mit Füllhörnern. So iſt der prächtige Bau noch jetzt ein Zeugniſs von der Macht und Blüthe der Stadt, die bald darauf (1628) ihren Todesſtoſs erhielt. Ehemals befand ſich an dieſer Façade eine doppelte Freitreppe mit dem Reiterbild Heinrichs IV.

Im Jahr 1627 begann die alte Krönungsſtadt der franzöſiſchen Könige, Rheims, ebenfalls den Bau eines neuen Rathhauſes, welches ſeiner Anlage und Ausführung nach ſich dem Vorbild des Pariſer Stadthauſes anſchlieſst. Die Façade wird wie dort von zwei Pavillons mit hohen Dächern flankirt. Ein mittlerer Pavillon enthält den Haupteingang und wird von einem Uhrthurme bekrönt. Die Verhältniſſe ſind tüchtig, die Eintheilung und Gliederung der Façade klar und in kräftigen noch ziemlich reinen Formen durchgeführt. Das Erdgeſchoſs hat doriſche Halbſäulen und Ruſtica, die auch für die Fenſtereinfaſſungen verwendet iſt. Im oberen Geſchoſs ſind korinthiſche Halbſäulen angeordnet, während das zweite Stockwerk, mit welchem die Pavillons über die anderen Theile hervorragen, ioniſche Halbſäulen zeigt. Ein Dachgeſchoſs mit abwechſelnd gröſseren und kleineren Lucarnen bildet den Abſchluſs. Ueber dem Portal ſieht man in einem Relief von Kalkſtein das Reiterbild Ludwigs XIII, welches an die Stelle eines im Jahr 1792 zerſtörten Holzreliefs getreten iſt. Die dabei befindliche Inſchrift nennt als Datum der Vollendung des Baues das Jahr 1636.

Von groſsartiger Anlage, prachtvoll wenn auch in etwas ſchwulſtigen Formen ausgeführt, iſt das Stadthaus von Lyon, 1646 begonnen, aber ſeiner ganzen künſtleriſchen Haltung nach in dieſe Epoche gehörend.[1]) In neuerer Zeit ſchön reſtaurirt, ausgebaut und vergröſsert, iſt das Gebäude ein pompöſer Ausdruck der Lebensfülle dieſer reichen und mächtigen Stadt. Hauptſächlich trägt dazu die reiche plaſtiſche Ausſtattung bei, die in ihrer Fülle und Kraft an die römiſchen Monumente des ſüdlichen Frankreich erinnert. Dazu kommt, daſs die architektoniſchen Formen ziemlich rein

---

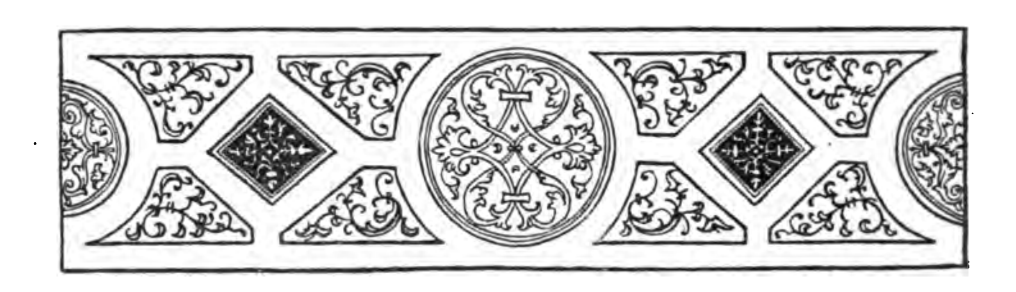
[1]) Vgl. das Prachtwerk von T. Desjardins, monogr. de l'hôtel de ville de Lyon. fol. Paris 1867.

und edel behandelt find mit wenig barocker Willkür; ferner dafs der ganze Bau in Quadern ausgeführt ift, ein Vorzug, den er mit den Stadthäufern von Paris, La Rochelle und Rheims theilt.

Die Façade folgt wieder der durch das Parifer Stadthaus gegebenen Anordnung; auf beiden Seiten kräftige Pavillons, mit runden Dächern gefchloffen, in der Mitte der Haupteingang, darüber im oberften Gefchofs eine Flachnifche mit dem Reiterbild Ludwigs XIII, dahinter aufragend der ftattliche Glockenthurm mit der Uhr, der mit einer reichen Laterne originell abgefchloffen wird. Grofse Opulenz erhält die Façade durch den plaftifchen Schmuck: im Erdgefchofs Masken an den Schlufsfteinen der Fenfterbögen und Portraitmedaillons in den Bogenfeldern, im Hauptgefchofs ruhende Löwen auf den Giebeln der Fenfter; im oberen Stockwerk Fruchtfchnüre an den Fenftern, Trophäen in den Frontons der Pavillons, auf welchen die allegorifchen Figuren der vier Kardinaltugenden ruhen, endlich ähnliche Figuren als Krönung der mittleren Nifche und des Glockenthurmes.

Für das Innere ift die Anordnung von grofsem Reiz, dafs der prächtige Haupthof bedeutend höher liegt als das Niveau der Strafse, eine Anordnung, die übrigens in verwandter Weife fchon an den Stadthäufern zu Orleans und zu Paris angetroffen wird. Die innere Dekoration gehört gröfstentheils der jüngften mit bedeutenden Mitteln ausgeführten Herftellung an.





IX. KAPITEL.

DER KIRCHENBAU DER RENAISSANCEZEIT.



§ 95.

DIE ENTWICKLUNGSSTUFEN DESSELBEN.



N Italien hatte die Renaissance kraft der Universalität ihres Strebens die kirchliche Architektur gleich der profanen in ihr Programm aufgenommen und auch in Gebäuden des religiösen Bedürfnisses ihr künstlerisches Ideal zu verwirklichen gesucht. In grösster Mannigfaltigkeit tritt uns diese Tendenz dort entgegen: die Basilika, das einschiffige Langhaus mit flacher Decke oder mit Gewölben, Systeme von Kuppeln und Tonnen, oder ausschliesslich Tonnengewölbe, nicht minder das Kreuzgewölbe kommen zur Anwendung. Vor allem wird der Centralbau in Verbindung mit der Kuppel gepflegt und in vielfacher Umgestaltung als Rundbau, Polygon, Quadrat oder griechisches Kreuz ausgebildet. Damit geht von Anbeginn das Streben Hand in Hand, diesen Werken durch eine Gliederung, Construktion und Dekoration im Geiste des classischen Alterthums das Gepräge von antiken Tempelbauten zu geben.

Nichts von alledem treffen wir in Frankreich. Seit dem Beginn des 13. Jahrhunderts hatte der Kirchenbau mit so beispielloser Energie die materiellen und künstlerischen Kräfte der Nation in Anspruch genommen, mit einer solchen Fülle kirchlicher Bauten jeden Ranges von der Kathedrale bis zur kleinsten Kapelle und Dorfkirche das Land bedeckt, dass nach dieser Richtung kaum noch Etwas zu thun übrig blieb. Wo in einzelnen Fällen Bauten der früheren Zeit zu vollenden, oder wo neue zu errichten

waren, da geschah es durchaus in mittelalterlicher Weise, in jenem spätgothischen Flamboyantstil, der gerade in Frankreich eine seltene Opulenz und dekorative Fülle entfaltet. Wir haben in § 12 Beispiele dieser gothischen Nachzügler gegeben und dabei gefunden, dass bis tief ins 16. Jahrhundert diese nationale Bauweise in Kraft blieb. Ein noch erstaunlicheres Beispiel von dem zähen Festhalten am gothischen Stil und von dessen unverwüstlicher Lebenskraft ist die Kathedrale von Orleans, welche nach ihrer Zerstörung durch die Hugenotten auf Anordnung Heinrichs IV seit 1601 ganz nach mittelalterlicher Anlage und in gothischem Stil erneuert wurde. Man sieht aus diesen Thatsachen, dass die alten Bauhütten noch lange in Kraft blieben, und dass die Meister der gothischen Kunst, gestützt auf die Anhänglichkeit des Bürgerthums und der kirchlichen Corporationen an den Stil des Mittelalters, denselben gegen die eindringende Renaissance zu behaupten wussten.

Als aber die Fürsten und der hohe Adel in allen Theilen des Landes Schlösser zu errichten begannen, die den neuen Stil glänzend zur Geltung brachten, konnte es nicht ausbleiben, dass der dekorative Reiz dieser Bauten in einer Zeit der höchst gesteigerten Dekorationsluft bald auf alle Kreise einen tiefen Eindruck machte. Unter den alten Werkmeistern sogar erwachte der Drang, mit den Künstlern des modernen Stils zu wetteifern und Proben ihrer Bekanntschaft mit der Antike abzulegen. Etwa seit 1520 lassen sich Zeugnisse davon in den Kirchenbauten nachweisen. Doch tritt das antikisirende Element zunächst nur bescheiden, meist in dekorativen Einzelheiten auf, denn die Tradition war so mächtig, dass nicht bloss der mittelalterliche Grundplan, die drei- oder fünfschiffige Anlage, der polygone Chor mit Umgang und Kapellenkranz, sondern auch das ganze System der gothischen Construction, die Rippengewölbe und die grossen Spitzbogenfenster, die Strebepfeiler und Strebebögen festgehalten wurden. Aber im Einzelnen fängt man an, diese Constructionen durch eine neue Formensprache auszuprägen. Am wenigsten bemerkt man davon im Innern; doch kommen schon Pfeiler vor, die mit antiken Pilastern dekorirt sind, und die in dieser Epoche so beliebten schwebenden Schlusssteine der Gewölbe werden mit antiken Formen, mit Arabesken und figürlichem Schmuck ausgestattet.

Viel umfassender ist die Anwendung der Renaissancedetails am Aeusseren. Hier werden die Strebepfeiler mit antiken Pilastern bekleidet und selbst die Gesimse mit antiken Architraven und Friesen verbunden; die Fialen nehmen die Gestalt von Kandelabern an, und die Strebebögen erhalten ebenso eine Dekoration mit Renaissanceformen. Am eingreifendsten vollzieht sich diess Compromiss zwischen mittelalterlicher Anlage und antiker Ausprägung an den Portalen und überhaupt am ganzen Façadenbau. Zunächst sind es antike Einzelheiten, Säulenstellungen, Nischen, Cassettengewölbe, sowie die

mannichfaltigen Ornamente, welche ziemlich willkürlich ſich der mittelalterlichen Anlage hinzufügen und ſolchen Façaden den Charakter einer harmlos ſpielenden Pracht verleihen. Um 1540 aber gewinnt eine ſtrengere, mehr ſchulmäſsige Behandlung der antiken Formen die Ueberhand, und bald ſetzt man antike Säulenſtellungen mit Gebälk und Giebel, manchmal in mehreren Geſchoſſen, dem gothiſchen Baue vor, ohne die inneren Widerſprüche ſolcher Anordnung zu empfinden.

Auffallend iſt bei alledem, wie lange Frankreichs Kirchenbau ſich gegen dieſe Neuerungen ſträubt. Selbſt in den Renaiſſanceſchlöſſern bleiben die Kapellen noch lange Zeit völlig gothiſch, ſo nicht bloſs in Gaillon (§ 16) und in Chenonceaux (§ 32), ſondern ſogar noch in Ecouen, wo Jean Bullant die Kapelle im gothiſchen Stil ausführte (§ 72). Dagegen ſind es auch wieder zuerſt die Schloſskapellen, welche den ſtreng antiken Stil aufnehmen, und Philibert de l'Orme iſt es, der in den Kapellen zu Villers-Coterets (§ 29) und zu Anet (§ 68) die claſſiſche Architektur zur Geltung bringt. Bei gröſseren Kirchenbauten wird dieſs Beiſpiel aber erſt im 17. Jahrhundert befolgt, und nachdem Salomon de Broſſe 1616 die Façade von St. Gervais begonnen hat, wird bald darauf bei den Kirchen der Carmeliter und der Sorbonne (1635) der italieniſche Kuppelbau in Frankreich eingeführt.

§ 96.

Kirchen zu Caen.

Die Normandie, deren glänzende Leiſtungen auf dem Gebiet des Profanbaues wir unter den bedeutendſten Schöpfungen der Frührenaiſſance kennen gelernt haben, bringt auch im Kirchenbau eine Reihe von Werken hervor, in welchen dieſer gemiſchte Uebergangsſtil ſich zur höchſten dekorativen Pracht entfaltet. Das Meiſterſtück dieſer Epoche, welches nirgends ſeines Gleichen findet, iſt der Chor von St. Pierre zu Caen, 1521 durch *Hector Sohier* begonnen.[1]) Der Grundriſs zeigt nach gothiſcher Weiſe polygonen Abſchluſs mit niedrigem Umgang und Kapellenkranz. Die Conſtruction und die Form der Pfeiler und Gewölbe ſind noch durchaus mittelalterlich, aber die Dekoration beſteht aus einer Miſchung ſpätgothiſcher Formen mit Details der Frührenaiſſance, in welcher die phantaſievolle Ueppigkeit beider Stile ſich zu einer Wirkung von unvergleichlichem Zauber verbindet.

Im Innern[2]) beſtehen die Sterngewölbe aus den reichſten Verſchlingungen, und die kräftig profilirten Rippen, in ihrer ganzen Ausdehnung mit frei durchbrochenem Ranken-Ornament beſetzt, treffen in Schluſsſteinen

[1]) Vgl. Guide de Caen, 1857. p. 12. Dazu Paluſtre II, 228 ff. — [2]) Eine Abbild. bei Chapuy, Moyen âge mon. II, pl. 284.



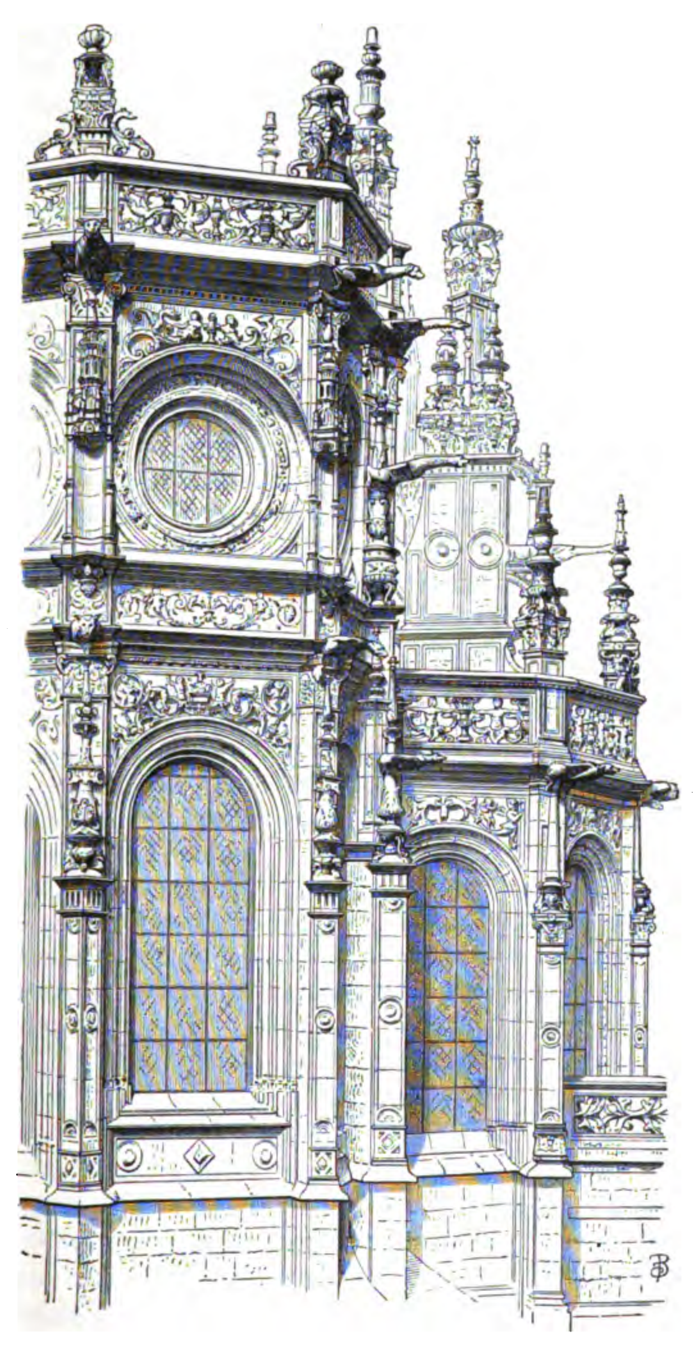


Fig. 120. Caen. S. Pierre. (Baldinger nach Phot.)

zuſammen, die in Form von Zapfen frei niederſchweben und in brillanter Weiſe mit Renaiſſanceformen dekorirt ſind. Noch gröſsere Pracht entfaltet ſich an den phantaſtiſchen Baldachinen der Statuenniſchen, welche in den Ecken des Chorumgangs und der Kapellen überall angebracht ſind. Bei ihnen entwickelt ſich aus einem gothiſchen Unterbau die ſchlanke Krönung in den mannichfach bewegten Formen einer ſpielenden Frührenaiſſance.

Ihren Gipfel erreicht aber dieſe überſchwänglich üppige Architektur am Aeuſseren (Fig. 120). Wie hier die gothiſche Conſtruction völlig in Renaiſſanceformen überſetzt iſt, wie korinthiſche Pilaſter mit vorgelegten Candelabern oder graziöſe baldachingekrönte Niſchen die Strebepfeiler bekleiden, wie die originellſten Phantaſieſpiele an Stelle der gothiſchen Fialen die krönenden Abſchlüſſe bilden, wie übermüthige Arabesken die Baluſtraden der Dachgalerieen füllen, und ähnliche Compoſitionen jede frei bleibende Fläche, die Zwickel über den Fenſtern, die Frieſe und die Einfaſſungen der oberen Rundfenſter bedecken, das gehört zum Geiſtreichſten und Graziöſeſten der geſammten Frührenaiſſance. Die Compoſition, frei von pedantiſcher Strenge, ergeht ſich hier in dem genialen Uebermuth, der allein ſolchen Schöpfungen ihre Berechtigung giebt, und die Erfindung iſt ſo lebenſprühend, die Ausführung ſo elegant, daſs das Ganze als ein wahres Meiſterwerk unübertroffen in ſeiner Art daſteht.

Eine zweite Schöpfung verwandter Art ſieht man in Caen an der kleinen Kirche St. Sauveur. Es iſt ein unregelmäſsiger ſpätgothiſcher Bau, aus zwei Schiffen beſtehend, die mit zwei polygonen Chören neben einander ſchlieſsen. Der eine iſt ein glänzendes Werk ſpätgothiſchen Flamboyantſtils, der andre wetteifert mit ihm in den dekorativen Formen der Frührenaiſſance. Auch hier ſind elegante Pilaſter zur Bekleidung verwendet, auch hier iſt das ganze gothiſche Syſtem der Streben und Fialen in anmuthiger Weiſe aus Renaiſſanceformen zuſammengeſetzt, wie eine luſtig übermüthige Parodie der gothiſchen Dekoration. Dieſe prächtigen Werke erinnern an die in ihrer Art nicht minder ausgezeichnete Architektur des Hôtel d'Ecoville (§ 47).

§ 97.

Andre Kirchen der Normandie.

Zu den früheſten Werken dieſes Uebergangsſtils gehört die Kirche von Tréport, deren Portal ein Werk eleganter Frührenaiſſance iſt.[1]) Es öffnet ſich mit zwei ganz flachen Bögen unter einem groſsen Halbkreisbogen, deſſen gothiſch profilirte Laibung theils mit dem naturaliſtiſchen Blattwerk des ſpätmittelalterlichen Stiles, theils mit Muſcheln und auf-

[1]) Abb. in den Voyages pittor. Normandie, Vol. II, pl. 93.



gerollten Bändern in zierlichem Renaiſſancegeſchmack dekorirt iſt. Zwiſchen beiden Oeffnungen hat eine Niſche Platz gefunden, mit antikem Giebel bekrönt und mit korinthiſchen Pilaſtern eingefaſst. Der übrige Theil des Bogenfeldes zeigt eine willkürliche Ausfüllung mit ſpätgothiſchen Baldachinen und Maaſswerken.

Wie unklar die Meiſter dieſer Epoche gerade im Kirchenbau zwiſchen beiden Stilen hin- und hertappen und dabei ſelbſt in der Gothik aus dem Sattel geworfen werden, ohne doch in dem neuen Stil feſten Fuſs zu faſſen, beweiſt die Façade der Kirche von Giſors.[1]) Es iſt ein Bau von höchſt unregelmäſsiger mittelalterlicher Anlage, aus einem Hauptportal und zwei Seitenpforten beſtehend, die durch gewaltige Strebepfeiler getrennt werden. An der nördlichen Ecke flankirt ein quadratiſcher aus dem Mittelalter ſtammender Thurm die Façade, während ſüdlich in ganz ſchiefer Stellung, wunderlich genug, ein koloſſaler Thurm in den Formen der ſpätern Renaiſſance ſich erhebt, der jedoch unvollendet geblieben iſt. Mit Ausnahme deſſelben zeigt die ganze übrige Façade eine ſeltſame und miſsverſtandene Miſchung ſpätgothiſcher Formen mit Renaiſſancemotiven. Das Hauptportal mit ſeinem koloſſalen Rundbogen hat eine Füllung von Niſchen zwiſchen korinthiſchen Pilaſtern und im Tympanon ein Relief vom Traume Jacobs. In der Ausſchmückung der Bögenlaibung und der Seitenwände herrſcht das wunderlichſte Stilgemiſch. Ganz ungeſchickt ſind die oberen Theile des Mittelbaues dekorirt. Ueber dem Portalbogen baut ſich ein Flachbogengiebel auf, mit plumpen Sculpturen gefüllt, und darüber ſteigt ein Tabernakelbau empor, wie eine offene Loggia zwiſchen korinthiſchen Pilaſtern geſtaltet, in ſeiner Art das beſte und zierlichſte Stück am ganzen Bau. Sieht man aber wie es bloſs aufgepflanzt iſt, um das dahinter liegende prachtvolle Spitzbogenfenſter des Mittelſchiffs zu maskiren, ſo erkennt man die ganze Kopfloſigkeit des Baumeiſters, der mit den alten Formen nichts mehr, und mit den neuen noch nichts anzufangen wuſste. Daſſelbe Durcheinander zeigt ſich an allen übrigen Theilen dieſer grotesken Façade, namentlich an dem oberen Geſchoſs und der achteckigen Krönung des nördlichen Thurmes. Dergleichen ſieht wohl toll und übermüthig genug aus, gehört aber doch bei aller dekorativen Pracht zum Wunderlichſten ſeiner Art. Als Architekten wurden *Robert Grappin* und ſein Sohn *Jean* genannt.

Etwas mehr Haltung zeigt die Façade der Kirche vom Vétheuil.[2]) Chor und Thurmbau gehören dem Mittelalter an, während die Sakriſtei, das Schiff und die Portale von 1533—1550 vollendet worden ſind. Wenn

---

[1]) Aufn. in Gailhabaud IV. Vgl. Voyages, Normandie II, pl. 200—204. Dazu Paluſtre II. 204. — [2]) Aufn. bei Gailhabaud IV. Vgl. A. Durand in den Monuments hiſtoriques und Paluſtre II, 15 mit Abbildung.

die Einweihung, wie berichtet wird, erſt 1588 ſtattfand, ſo hatte das ſeinen guten Grund, denn die oberen Theile der Façade ſind offenbar nicht früher vollendet worden. Man erkennt das leicht aus der ſtrengeren Obſervanz, in welcher hier die antiken Elemente zur Verwendung gebracht ſind, und ſchon der Triglyphenfries der ſammt Conſolengeſims den Hauptbau abſchlieſst und von einem claſſiſchen Giebel gekrönt wird, kann nicht vor der Epoche Heinrichs II ausgeführt worden ſein. Im Uebrigen iſt ſowohl am Hauptportal wie an der groſsen Pforte des Querſchiffs, die auf eine elegante Vorhalle mündet, die Mitwirkung gothiſcher Formen vereinfacht, und das Streben offenbar auf Gröſse und Klarheit gerichtet. Doch hat auch hier die Rathloſigkeit des Architekten, namentlich in der Niſchenbekrönung des Hauptportals, ſich wunderlich genug ausgeſprochen.

Wahrhaft wohlthuend berührt dagegen die groſsartige Façade der Kirche Ste. Clotilde zu Andelys.[1]) Hier iſt die mittelalterliche Anordnung ebenfalls beibehalten, aber mit den wohlverſtandenen Elementen der antiken Bauweiſe ſo glücklich und in ſo eminentem künſtleriſchem Geiſte in Verbindung geſetzt, daſs eine groſsartige und harmoniſche, wenngleich ſelbſtverſtändlich bloſs dekorative Wirkung ſich ergibt. Zwei Hauptgeſchoſſe ſind durch mächtige gekuppelte Säulenſtellungen, unten ioniſche, oben korinthiſche eingerahmt. Zwiſchen den Säulen bleibt noch Raum für elegante Niſchen und anderes füllende Beiwerk. Im Erdgeſchoſs öffnet ſich in gewaltigem, von ioniſchen Säulen eingefaſstem Bogen das Portal, in zwei kleinere Bogenöffnungen getheilt, die auf eleganten Karyatiden ruhen. Das groſse Tympanon hat man auch hier nur durch Niſchen zwiſchen Säulen auszufüllen verſtanden. Ueber alle Theile verbreitet ſich eine luxuriöſe Ornamentik theils figürlicher, theils vegetabiliſcher Art, und den Abſchluſs bildet ein prachtvolles korinthiſches Conſolengeſims. Das obere Geſchoſs füllt ein glänzendes Radfenſter und darunter eine ſehr elegante Galerie, deren Fenſteröffnungen von korinthiſchen Säulen eingerahmt werden. Das Ganze iſt eine Schöpfung von hohem künſtleriſchem Werthe.

In demſelben Stil iſt auch die Umwandlung des Innern vollzogen. Man ſieht die gothiſchen Arkaden auf Pfeilern ruhen, die mit korinthiſchen Pilaſtern bekleidet ſind; man ſieht das Obergeſchoſs über einem antiken Geſims mit cannelirten korinthiſirenden Pilaſtern aufſteigen und ſelbſt die Triforien mit antiken Säulen und Gebälken dekorirt, obſchon die Fenſter darüber die ſpätgothiſchen Flamboyantmuſter zeigen. Für die Zeit des Baues iſt nicht bloſs die Jahreszahl 1540, die man auf einem Glasfenſter bemerkt, maſsgebend, ſondern der geſammte künſtleriſche Charakter ſpricht für die glänzende Epoche Heinrichs II.

---

[1]) Treffliche Aufn. in Rouyer et Darcel, art archit. 1, 28—33. Vgl. Voyages, Normandie II, 189.

Denſelben durchgebildet claſſiſchen Geſchmack zeigt endlich auch das Portal der Kirche von Aumale.[1]) Es iſt eine Compoſition völlig im Charakter des Titusbogens: ein groſser Halbkreis, auf korinthiſchen Säulen

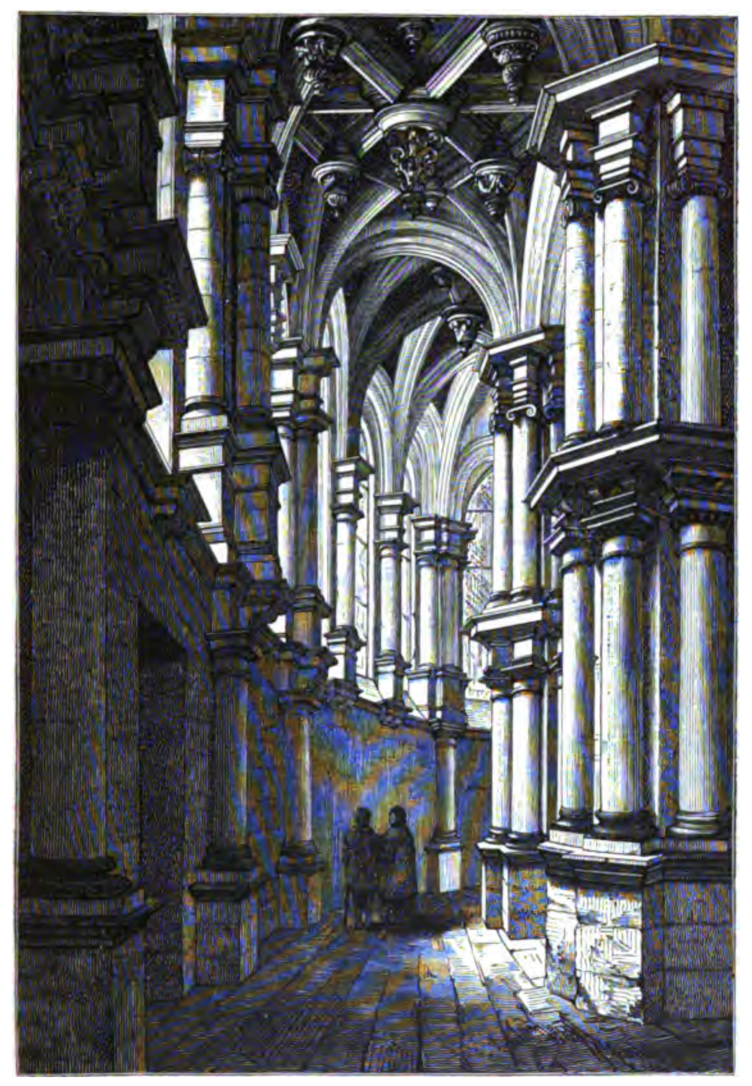


Fig. 121. Argentan. Kirche St. Germain. (Sadoux.)

ruhend, zwiſchen welchen Niſchen mit Engelſtatuen angebracht ſind. In den Zwickeln dagegen ſchweben victorienartige Engel, während der Fries

[1]) Abb. in den Voyages, Normandie II, 100 und 101.

mit Lorbeerzweigen und Stierſchädeln dekorirt iſt. Den oberen Abſchluſs bildet eine Aedicula, von korinthiſchen Säulen und claſſiſchem Giebel eingefaſst, darin eine Madonnenſtatue, zu beiden Seite knieende Engel. Auf den Ecken kleinere Niſchen mit Heiligenbildern, noch ganz in gothiſchem Sinn, aber in Renaiſſanceformen mit Baldachinen gekrönt. Dieſes nochmalige Auftauchen eines mittelalterlichen Motivs iſt um ſo bemerkenswerther, da das Portal die Jahrzahl 1608 trägt.

Ungleich ſeltener ſind die Beiſpiele einer durchgreifenden Ausbildung des Innern in den Formen dieſes Miſchſtiles. Eins der merkwürdigſten iſt aber die kleine Kirche von Tillières, die zwiſchen 1543 und 1546 (denn beide Daten findet man an dem Monument) ausgeführt wurde.[1]) Es handelt ſich um das intereſſante Gewölbe des Chores, der polygon geſchloſſen und mit gothiſchen Spitzbogengewölben bedeckt iſt. Die Rippen zeigen an den breiten Flächen elegante Renaiſſanceornamente, und die freiſchwebenden Schluſsſteine ſind in höchſter Pracht mit Pilaſterchen und Niſchen, Masken und Arabesken, kleinen Figuren, bunt gemiſcht mit Voluten, Akanthusblättern und ſelbſt noch einzelnem gothiſchem Laubwerk, geſchmückt. Den vollen Charakter einer ſchon üppig ausſchweifenden Renaiſſance tragen die luxuriöſen Steinreliefs, mit welchen ſämmtliche Gewölbkappen in ganzer Ausdehnung bedeckt ſind. Nackte Figuren in allen Verkürzungen und Bewegungen ſpielen dabei eine Hauptrolle. Bald ſind es Genien, bald Fabelweſen mit weiblichem Oberleib, bald groſse Masken oder Flügelweſen verſchiedener Art, die mit einem ſchweren, vielfach aufgerollten Cartouchenwerk, ſowie mit Blumenranken und Emblemen verſchiedener Art ein buntes Quodlibet bilden. Dieſer Stil iſt nicht bloſs unkirchlich im höchſten Grade, ſondern — was ſchlimmer — unkünſtleriſch. Es iſt die widerlich ins Kraut geſchoſſene Dekoration der Schule von Fontainebleau, die hier ihre Früchte trägt, und die nicht mehr in feinem ſinnigem Spiel die Flächen gliedern, ſondern in breitſpuriger Selbſtverherrlichung Aller Augen auf ſich lenken will.

Auſserordentlich zahlreich ſind auch ſonſt noch die kirchlichen Bauten, welche damals in der Normandie entſtanden. So finden wir an der Kathedrale von Evreux[2]) die Nordfaçade um 1531 durch *Jean Coſſart* in dem bezeichnenden Stil dieſer Frühzeit ausgeführt. Später, unter Heinrich II, wurde dann die Hauptfaçade in entwickeltem Renaiſſanceſtil vollendet. Sehr merkwürdig ſind ſodann an der in Trümmern liegenden Abteikirche Valmont[3]) die überhöhten rundbogigen Arkaden auf doriſchen Säulen, die Triforien mit ihren ioniſchen Säulenſtellungen und darüber der abſchlieſsende,

[1]) Aufn. bei Rouyer et Darcel II, 1—6. Dazu Paluſtre II, 210. — [2]) Paluſtre II, 208. — [3]) Paluſtre II, 200.



antike Confolenfries. Dagegen find die Triforien der Kirche zu Pont-Audemer[1]) gothifch; im Uebrigen aber die mittelalterliche Conftruction durch üppige Renaiffanceornamente belebt. Wie feltfam oft in diefer Zeit diefe Stilmifchung fich ausnimmt, bezeugt vor Allem das Innere der Kirche St. Germain zu Argentan,[2]) in deren Chorumgang die in zwei Gefchoffen mit dorifchen und ionifchen Säulenftellungen bekleideten Pfeiler feltfam mit den mittelalterlich profilirten Rippen der Netzgewölbe und ihren üppigen freifchwebenden Schlufsfteinen contraftiren. (Figur 121). Eine äufserft elegante Dekoration von höchfter Feinheit zeigt die Kirche Notre Dame de Pitié in Longni,[3]) 1545—1549 ausgeführt. Befonders reich find die Strebepfeiler mit ihren Doppelnifchen und zierlichen Krönungen, fowie das reizend durchgeführte Hauptportal. Dagegen ift das Innere einfach, namentlich fehlen die fonft fo beliebten Schlufsfteine. Wiederum zeigt die Kirche von Almenèches[4]) bei Argentan, welche 1550 vollendet wurde, diefe Eigenthümlichkeit in reicher Anwendung. Wie noch damals oft Mittelalter und Renaiffance aneinanderftiefsen, beweift die Kirche von Mortagne,[5]) welche 1535 in gothifchem Stil vollendet wurde, fieben Jahre fpäter aber einen Renaiffancethurm erhielt. Eine ausgebildete Façade des neuen Stils finden wir an Ste. Marie zu Caudebec,[6]) während St. Remy zu Dieppe,[7]) von 1522—1531 ausgeführt, den Spitzbogen mit Renaiffancedetails verbindet. St. Jacques in derfelben Stadt vom Jahr 1535 zeigt im Aeufsern die Strebepfeiler mit zierlichen Tabernakeln dekorirt, im Innern dagegen die Gewölbe mit reichen hängenden Schlufsfteinen. Bisweilen werden die in der Normandie fchon feit der romanifchen Epoche allgemein gebräuchlichen hohen Vierungsthürme im Innern völlig in die Botmäfsigkeit des neuen Stils gebracht; eins der merkwürdigften Beifpiele ift St. Pierre von Contances,[8]) deffen Centralthurm mit den Ordnungen der antiken Architektur elegant gegliedert ift. Das oberfte Gefchofs diefer prächtigen Laterne erhielt erft unter Heinrich III feine Vollendung.

§ 98.
Kirchen zu Paris.

Die Stadt Paris hat im Bündnifs mit der Sorbonne während des 16. Jahrhunderts in allen Geifteskämpfen, namentlich in denen des religiöfen Gebiets eine energifche Rückfchrittsrolle gefpielt, die fich auch in ihren künftlerifchen Unternehmungen ausdrückt. Von den zahlreichen und anfehnlichen, noch völlig dem gothifchen Stil angehörenden Kirchen, welche fie in diefer Epoche ausführte, war fchon im § 12 die Rede. Indeffen hatte

---

1) Paluftre II, 215. — 2) Ebenda II, 223 — 3) Ebenda II, 220. — 4) Ebenda II, 220. — 5) Ebenda II, 220. — 6) Paluftre II, 199. — 7) Ebenda II, 199. — 8) Ebenda II, 240.

die Bauluſt Franz' I doch ſo viel Einfluſs, daſs auch hier unter ſeiner Regierung einige Kirchen entſtanden, die den Stempel der neuen Zeit in hervorragender Weiſe an ſich tragen. Zu dieſen gehört zunächſt St. Etienne du Mont.[1]) Neben der alten Abtei von St. Geneviève hatte ſich ſeit dem 13. Jahrhundert eine Pfarrkirche erhoben, die am Ende des 15. Jahrhunderts bei der ſtark angewachſenen Volkszahl einen Erweiterungsbau dringend bedurfte. Aber erſt 1517 kam man dazu, den Bau zu beginnen, und 1537 war nur der Chor vollendet. Im folgenden Jahr kam das ſüdliche Seitenſchiff mit den Kapellen zum Abſchluſs, 1541 konnten die Altäre geweiht werden, aber noch 1563 blieb die Bauunternehmung im Gang, und die Façade wurde erſt 1610 begonnen.

Die Kirche bietet im Innern ein wunderliches Compromiſs zwiſchen der Gothik und der Renaiſſance, doch ſo daſs letztere nur an den Brüſtungen der Galerieen, den Eierſtäben der Pfeilerkapitäle und ähnlichen untergeordneten Details zur Erſcheinung kommt. In Anlage und Conſtruction noch völlig gothiſch zeigt ſie einen polygonen Chor mit Umgang und Kapellenkranz, ein hohes Mittelſchiff mit übermäſsig hohen Seitenſchiffen und niedrigen Kapellen. Der Eindruck iſt nichts weniger als erfreulich, da das Miſsverhältniſs der Höhenentwicklung unbefriedigend wirkt. Die Rundpfeiler werden im Chor durch ſpitzbogige gothiſch gegliederte Arkaden verbunden, die gleich den breiten Gewölbrippen ohne Kapitäl ſich aus dem Schaft entwickeln. Im Schiff kommt die fortgeſchrittene Renaiſſance in architravirten Rundbögen zum Ausdruck, die aber dem Höhencharakter des Baues noch unangenehmer widerſprechen. Eine merkwürdige Anordnung iſt die Anlage eines Umgangs, der als Galerie in der halben Höhe des Mittelſchiffs die Pfeiler verbindet und ſich an der Rückſeite um dieſelben hinzieht, eine Communication um den ganzen Bau gewährend. Die gothiſchen Sterngewölbe ſind ſämmtlich mit herabhängenden Schluſsſteinen verſehen, die höchſt elegant in durchbrochener Arbeit wieder das beliebte Prachtſtück der ganzen Anlage bilden. Schwerfällig und breit dagegen ſind die Fenſter, mit unſchönem Maaſswerk, die oberen ſpitzbogig, die unteren rundbogig geſchloſſen. Häſslich iſt auch der Lettner mit ſeinen flachen Bögen und der durchbrochenen Wendeltreppe. Ein elegantes Dekorationsſtück dagegen die Portale zu den Chorumgängen im Renaiſſancegeſchmack. Mit einem Wort: es iſt die handwerksmäſsig gewordene Gothik, die ſich ungeſchickt genug mit einzelnen antiken Schmucktheilen herauszuputzen ſucht.

Anders verhält es ſich mit der ſeit 1610 hinzugefügten Façade (Fig. 122). Sie ſchlieſst ſich in ihrer ſteil aufragenden Geſammtform dem Bau des

[1]) Aufn. in Gailhabaud, IV.

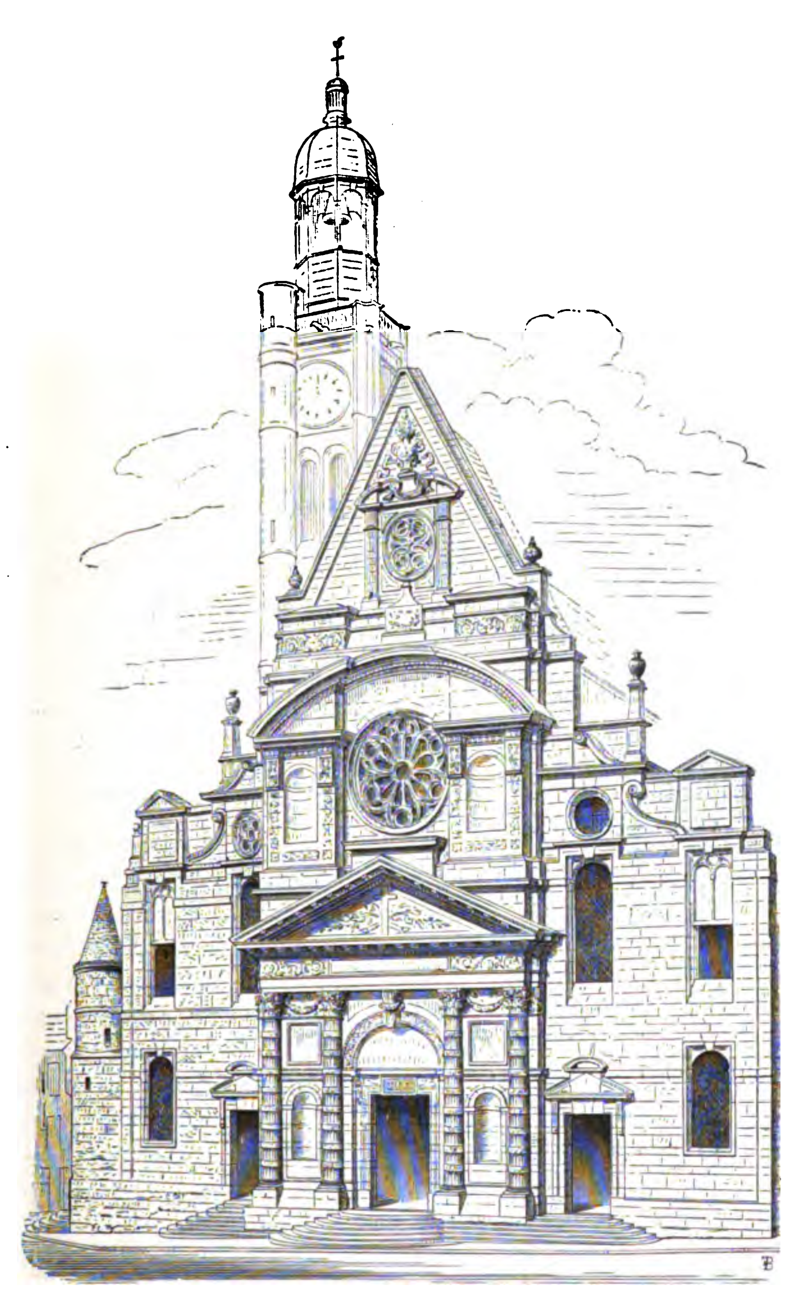


Fig. 122. Paris. St. Etienne du Mont. (Baldinger nach Phot.)

Schiffes an, ſucht aber die Elemente der Antike zur Gliederung und Dekoration zu verwenden. Dieſs iſt hier noch nicht zu einer völlig ſchulmäſsigen Durchführung vorgedrungen, doch kann man das intereſſante Werk als bahnbrechenden Vorläufer für die bald nachher auftretenden ſtreng antikiſirenden Façaden betrachten. Bezeichnend iſt, daſs die langen Fenſter nach mittelalterlicher Sitte beibehalten ſind, ja daſs ſelbſt das Radfenſter noch Aufnahme gefunden hat. Der Mittelbau mit ſeinen eleganten korinthiſchen Säulen nach der »franzöſiſchen Ordnung« de l'Orme's, und dem reich geſchmückten Giebel, darüber als oberer Abſchluſs der zweite gebogene Giebel, in allen Theilen mit geſchmackvoller Ornamentik ausgeſtattet, iſt ein Beweis, mit welcher Anſtrengung man die antiken Syſteme den Kirchenfaçaden anzupaſſen ſuchte.

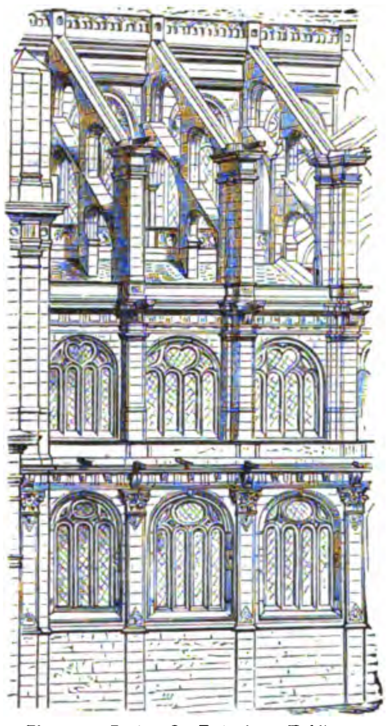


Fig. 123. Paris. St. Euſtache. (Baldinger nach Phot.)

Von ungleich höherem Werth iſt die ſchöne und groſse Kirche St. Euſtache, die reichſte und gröſste Pfarrkirche auf dem rechten Seineufer.[1]) Sie wurde ſeit 1532 unter Leitung eines Meiſters *David* völlig neu erbaut, und zwar begann man mit dem Schiff zuerſt. Die Bauführung ſchritt langſam vor, und der Chor wurde erſt 1624, das Ganze noch etwas ſpäter vollendet.

Auch hier begegnen wir einer ſtreng mittelalterlichen Anlage, die mit ſeltner Conſequenz in ſo ſpäter Zeit feſtgehalten und zu ſchöner Harmonie durchgeführt worden iſt. Das Innere zeigt bedeutende Verhältniſſe und jene Neigung zum Ueberſchlanken, die in der ſpätgothiſchen Kunſt Frankreichs noch einmal mächtig ausbricht. Das Mittelſchiff erhebt ſich wenig über die vier hohen Seitenſchiffe, hat aber doch unter ſeinen Fenſtern ein vollſtändiges Triforium. Niedrige Kapellen umgeben die Abſeiten und ſetzen ſich mit dieſen als Umgänge um den hohen Chor fort. Der Eindruck des Innern iſt ein überaus lichter, freier und wohlthuender. Alle Formenausbildung vollzieht ſich im Rundbogen und im feinſten Renaiſſanceſtil, alle conſtructiven Gedanken gehören ſammt der Anlage und Eintheilung des

[1]) Vgl. V. Calliat, l'églite St. Euſtache à Paris. Fol. Paris.

Planes dem gothifchen Syftem. So zeigen namentlich die Pfeiler mittelalterliche, aber fehr breit gezogene Profilirungen, die mit reichen Renaiffanceformen dekorirt find.

Am Aeufseren (Fig. 123) find die Strebepfeiler und Bögen, die Gefimfe und die Fenfter, die Giebel der Kreuzfchiffe mit ihren Portalen völlig in Renaiffanceformen überfetzt; aber es fehlt jene geiftreich freie Behandlung von St. Pierre zu Caen, und ftatt ihrer tritt ein etwas barocker Clafficismus ein, der am entfchiedenften an den Strebebögen und den Fenftern Schiffbruch leidet. Eine fchöne und wirkungsvolle Compofition in reich dekorativer Frührenaiffance war dagegen die Hauptfaçade mit ihren drei Portalen, die fpäter, noch unvollendet, abgeriffen und durch die Architekten Manfard de Jouy und Moreau mit dem ftümperhaften, zum übrigen Bau gar nicht paffenden Werk vertaufcht wurde, welches man jetzt fieht.

§ 99.

Kirchen in Isle de France.

Von jener anziehenden Vermifchung mittelalterlicher Conftruction und Anlage mit Renaiffance-Ornamentik bietet auch eine Anzahl von Kirchen in der damals wieder fo bauthätigen Provinz Isle de France mannigfaltige Beifpiele. Wir nennen die Kirche zu Montjavoult[1]) mit einem Portal in prächtiger Frührenaiffance, deffen etwas fchwerer breiter caffettirter Bogen auf einer Wand mit zierlichen Nifchen ruht, die durch cannelirte korinthifche Pilafter eingerahmt find. Das Ganze, von frei vortretenden korinthifchen Säulen triumphbogenartig umrahmt, bietet eine höchft originelle Compofition. Die kraufefte Stilmifchung zeigt der Chor der Notre-Dame zu La-Ferté-Milon,[2]) deffen gothifche Fenfter fehr fpäte Fifchblafen-Maafswerke zeigen, während die Gliederung der Mauern durch dorifche Pilafter und Triglyphenfries bewirkt wird. Die Jahreszahl 1563 beweift, bis in wie fpäte Zeit fich diefe Mifcharchitektur erhielt. Dagegen gehört St. Aspais zu Melun,[3]) feit 1506 erbaut, zu denjenigen Kirchen, welche noch völlig der mittelalterlichen Weife folgen, in Einzelheiten aber das erfte Auftauchen von Renaiffanceformen verrathen. Aehnliches gilt von der Kirche zu Montereau-Fault-Yonne,[4]) welche noch 1534 diefelbe Stilmifchung, aber mit etwas ftärkerem Zufatz von Renaiffanceformen zeigt. Eine höchft elegante Façade des neuen Stils, üppig und reich durchgeführt, finden wir an der Kirche zu Othis,[5]) deren Portal mit dorifchen Säulen und prachtvollem Triglyphenfries dekorirt ift. Die Strebepfeiler, mit cannelirten ionifchen Pilaftern eingefafst, find nicht minder elegant und prächtig.

---

[1]) Paluftre I, 69, — [2]) Ebenda I, 105. — [3]) Ebenda I, 142. — [4]) Paluftre I, 144. — [5]) Ebenda I, 146.

Der Bau wurde erſt 1573 vollendet. Aehnliche Behandlung zeigt die Kirche zu Brie-Comte-Robert,[1]) nur daſs hier die korinthiſche Ordnung herrſcht, die ſtets auf eine um etwas frühere Zeit deutet. Ganz im Stil der Renaiſſance iſt dann die Kirche zu Etrepilly[2]) durchgeführt. Eins der ſchönſten Beiſpiele dieſer Art iſt die Kirche zu Belloy,[3]) deren Façade um 1540 entſtanden iſt, und die man neuerdings *Jean Bullant* zuſchreibt. Dahin gehört auch die Kirche von Sarcelles,[4]) etwas jünger, etwas einfacher, aber in demſelben Geiſt behandelt. Ungefähr dasſelbe gilt von der Kirche zu Villiers-le-Bel[5]) mit ihren antikiſirenden Strebepfeilern, die gleichfalls als ein Werk *Bullant's* bezeichnet wird. Sie trägt die Daten 1545 und 1550. Noch eine ganze Anzahl kirchlicher Gebäude,[6]) wie die von Luzarches [St. Damian], die zu Gouſſainville von 1559, die zu Isle-Adame, 1567 vollendet, ferner die von Maffliers und Mesnil-Aubry (um 1582) tragen ſämmtlich den Charakter der Bullant'ſchen Kunſtweiſe, ſo daſs man wenigſtens ſeinen Einfluſs oder ſeine Schule darin erkennen kann. An ihn ſelbſt dagegen iſt ſchwerlich zu denken. Der letztgenannte Bau zeigt trotz der ſpäten Entſtehungszeit immer noch ſpitzbogige Arkaden auf doriſchen Säulen mit Gebälk und Triglyphenfries.

Ein anziehender Bau iſt ſodann St. Maclou in Pontoiſe, an welcher ſeit etwa 1525 die nördlichen Seitenſchiffe ausgeführt wurden, die man demſelben *Pierre Lemercier* zuſchreibt, welcher 1552 den Auftrag erhielt, den Thurm zu vollenden. Von 1566—1578 wurden dann die ſüdlichen Seitenſchiffe in einem ſtrengeren Stil hinzugefügt. Etwas früher, von 1548 bis 1561, wurde an der Notre-Dame zu Magny[7]) das ſüdliche Seitenſchiff und das Kreuzſchiff ausgebaut, erſteres am Aeuſsern mit ioniſchen Pilaſtern, letzteres mit Halbſäulen derſelben Ordnung auf Pilaſtern ſtatt der Strebepfeiler. Die Fenſter ſind zwar im Rundbogen geſchloſſen, aber noch mit gothiſchem Maaſswerk, freilich von ſehr häſslicher Form, gegliedert. Auf dem Kreuzſchiff erheben ſich zwei zierliche Giebelaufſätze mit Niſchen, die von korinthiſchen Pilaſtern eingefaſst ſind. Man ſchreibt dieſe Theile *Jean Grappin*, dem Architekten der Kirche von Giſors zu. Auf denſelben Meiſter glaubt man die Kirche von St. Gervais[8]) zurückführen zu dürfen, deren Portal vom Jahr 1550 in ſehr eleganter Weiſe antikiſirend durchgeführt iſt.

Eine ſtrengere Façade vom Jahr 1549 finden wir an der Kirche St. Georges zu Villeneuve,[9]) namentlich ſind die beiden doriſchen Seitenportale bemerkenswerth.

---

[1]) Paluſtre I, 144. — [2]) Ebenda I, 148. — [3]) Ebenda II, 3. — [4]) Ebenda II, 5. — [5]) Ebenda II, 5. — [6]) Ebenda II, 7. — [7]) Ebenda I, 70. — [8]) Ebenda II, 14. — [9]) Ebenda II, 19.

§ 100.

Kirchen zu Troyes.

Ein verheerender Brand, welcher im Jahr 1524 die Stadt Troyes betraf und ganze Stadtviertel fammt fieben Kirchen zerftörte, gab Veranlaffung zu Neubauten aller Art, die in umfaffender Weife auch den kirchlichen Monumenten zu Gute kamen. Troyes noch immer eine der anziehendften und alterthümlichften Städte Frankreichs, bietet daher eine Reihe von kirchlichen Denkmalen, in welchen die Mifchung des gothifchen Stils mit der Renaiffance mannigfach zum Ausdruck kommt. Meift in engen winkligen Strafsen der dicht bevölkerten Stadt gelegen, find diefe Gebäude von mäfsigem Umfang und zeigen in ihrem Grundrifs intereffante Verfuche, dem kirchlichen Bedürfnifs gerecht zu werden, im Kampf mit äufserft befchränkenden Raumbedingungen. So find z. B. mehrfach die Chöre geradlinig gefchloffen, um die ganze von den anftofsenden Strafsen geftattete Breite auszunutzen, aber im Innern fchliefst gleichwohl das Mittelfchiff polygon, und die Seitenfchiffe fammt ihren Kapellen, wo letztere vorhanden, fuchen durch künftliche Gewölbeanlagen den rechtwinkligen Abfchlufs mit dem innern Polygon zu vermitteln.

Solcher Art ift die Kirche St. Nicolas, die von 1526—1600 völlig erneuert wurde. Sie befteht aus einem hohen Mittelfchiff und zwei niedrigen fchmalen Seitenfchiffen, fämmtlich mit reichen Sterngewölben verfehen, die in den Chorabtheilungen mit üppig durchbrochenen Ornamenten an den Rippen dekorirt find. In den Arkaden des Chores herrfcht noch der Spitzbogen, während das Schiff den Rundbogen zeigt. Am meiften Mühe haben auch hier die Fenfter verurfacht, denn ihre grofsen rundbogigen Oeffnungen find mit einem Maafswerk gefüllt, welches theils aus häfslichen fpätgothifchen Formen, theils aus trockenen Renaiffancemotiven befteht. Am weftlichen Ende des Schiffes führt eine grofse Treppe an der Südfeite zu einer prächtigen Empore, deren Anlage in ihrer Grofsartigkeit wahrhaft überrafchend ift. Auch am Aeufsern kreuzen fich die beiden Stile, und von den beiden Hauptportalen an der Nord- und Südfeite gehört das erftere noch ganz der Spätgothik, während das andere fich in ziemlich freien phantafievollen Formen der Renaiffance bewegt.

Noch ftärker greift die Renaiffance mit ihren reichen Dekorationsformen in die gothifche Conftruction und Anlage hinein bei St. Pantaléon, wo das Innere gerade durch den bunten Wechfel der Formen zu höchft malerifcher Wirkung kommt. Die Kirche befteht aus einem hohen Mittelfchiff mit fchmalen niedrigen Seitenfchiffen und Kapellen. Der Chorfchlufs ift, ähnlich wie bei St. Nicolas, im Aeufsern rechtwinklig, doch im Innern mit polygonem oder vielmehr halbkreisförmigem Abfchlufs des Mittelraumes.

In den Arkaden, den Gewölben und den Fenſtern der Seitenſchiffe gehört alles noch der Gothik und dem Spitzbogen; dagegen ſind die Pfeiler des Mittelſchiffs als coloſſale korinthiſche Säulen behandelt, die mit ihrem vorgekröpften Gebälk ſich disharmoniſch genug eindrängen. Ebenſo häſslich iſt das hölzerne Tonnengewölbe, mit welchem das Mittelſchiff abſchlieſst. Auch die rundbogigen Oberfenſter mit trocknem Füllwerk in Renaiſſanceform wirken ungünſtig. Das Aeuſsere zeichnet ſich durch den reichen Schmuck des Chores in ſpätgothiſchen Formen aus. Von den Portalen iſt das ſüdliche noch ein Werk der Gothik, während das nördliche der entwickelten Renaiſſance angehört.

An der kleinen Kirche St. Jean iſt das Schiff vom Brande im Weſentlichen verſchont geblieben; der Chor dagegen ebenfalls nach 1524 erbaut und zwar in ſo geſteigerten Dimenſionen, daſs die Seitenſchiffe desſelben an Höhe faſt das alte Mittelſchiff erreichen. Die Gewölbe der Chorumgänge und Kapellen zeigen die üppigſten Verſchlingungen eines mit durchbrochenen phantaſtiſchen Ornamenten bekleideten Rippenwerks. Intereſſant iſt namentlich die Vermittlung des achteckigen Schluſſes mit der rechtwinkligen Form des Aeuſsern. Das Letztere zeigt gleich dem um 1555 errichteten Glockenthurm dieſelbe Stilmiſchung. Zahlreiche tüchtige Glasgemälde dieſer Epoche ſchmücken die Kirche, und auch in den übrigen Denkmälern von Troyes ſieht man noch genug ähnliche.

Einen andern Grundplan zeigt die kleine Kirche St. Nizier, die ebenfalls nach dem Brande in den Jahren 1535 bis 1578 erneuert wurde. Die Seitenſchiffe ſetzen ſich als Umgänge mit drei polygonen Halbkapellen um den aus dem Achteck geſchloſſenen Chor fort: eine Anordnung die ſchon in St. Madeleine auftritt, im Uebrigen in Frankreich zu den Ausnahmen gehört.[1]) Die Arkaden, Gewölbe und Fenſter zeigen noch den Spitzbogen, doch miſchen ſich in das Maaſswerk der letzteren die Formen der Renaiſſance. Auffallend ſind die breiten gedrückten Verhältniſſe des Baues, welche der ſonſt in Troyes herrſchenden ungemein ſchlanken Entwicklung entgegengeſetzt ſind. Von den Portalen zeigt das ſüdliche noch gothiſche Reminiscenzen, das nördliche mit Säulen und Gebälk die Formen der Renaiſſance, und das weſtliche Hauptportal den letzteren Stil in einer eleganten triumphbogenartigen Compoſition, die in zwei Geſchoſſen mit ioniſchen und korinthiſchen Säulen ſammt eleganten Details ſich ausſpricht.

Dieſelbe Grundriſsbildung zeigt die kleine Kirche St. Rémy, deren Schiff noch dem Mittelalter angehört, während der Chor mit ſeinen Um-

[1]) Es iſt dieſs jene äuſserſte Reduktion des franzöſiſchen Chorſchema's mit Umgang und Kapellenkranz, welche an den norddeutſchen Backſteinbauten von Lübeck, Doberan, Schwerin, Roſtock, Wismar etc. vorkommt, und die wir in Frankreich auſserdem noch an St. Jean zu Caen, in Belgien an der Kathedrale von Tournay nachweiſen können. —



gängen und Kapellen, feinen Gewölben und Fenftern den gemifchten Stil des 16. Jahrhunderts verräth.

§ 101.
Kirchen im übrigen Frankreich.

Es genügt in einigen Beifpielen die weitere Verbreitung diefer wunderlichen Mifchformen, die künftlerifch keine erhebliche Bedeutung haben, nachzuweifen, um die allgemeine Herrfchaft diefer phantaftifchen Dekorationsweife hervorzuheben.

Noch unklar zwifchen beiden Stilen fchwankend zeigt fich die Façade der Kirche von Tilloloy[1]) in der Picardie, Departement der Somme. Es ift ein hoher, breiter, ungegliederter Giebelbau, von zwei Rundthürmen mit fpitzen Kegeldächern flankirt: eine Compofition, die mehr an norddeutfche als an franzöfifche Bauten erinnert. Die Maffe des Mauerwerks befteht aus Backftein, alle charakteriftifchen Formen aber, das Portal, die Fenfter, Gefimfe und Nifchen aus Quadern. Wunderlich fpielen hier die Elemente der Renaiffance mit zierlichem Arabeskenwerk der Pilafter, mit zahlreichen dekorativen Nifchen, mit der Umfaffung, Krönung und Gliederung des Portals in die gothifche Detailbildung hinein. Letztere findet ihren Ausdruck hauptfächlich in dem grofsen Radfenfter und in gewiffen Maafswerkornamenten, die ebenfo feltfam als gefchmacklos den hohen Giebel zu fchmücken fich anftrengen. Das Ganze zeigt uns eine bizarre Compofition, die das volle Verftändnifs der Antike auch nicht annähernd erreicht, zugleich aber den richtigen Gebrauch der gothifchen Formen verloren hat. Im Innern findet fich die Jahrzahl 1534, wie Paluftre I, 38 angiebt; nicht wie Berty a. a. O. mittheilt, 1554.

Wie an andern Orten um diefelbe Zeit componirt wurde, bezeugt ein kleiner Kirchenbau der Champagne. In der Nähe von Troyes unfern Rozières liegt der kleine Ort St. André, ehemals durch eine in der Revolution zerftörte Abtei ausgezeichnet. Die Pfarrkirche, ein an fich unanfehnlicher Bau, erhält durch ein ungewöhnlich grofsartiges und prachtvolles Hauptportal vom Jahre 1549 Bedeutung. Es ift eine der reichften Compofitionen diefer Art, welche die Epoche Heinrichs II hervorgebracht hat, und dürfte nicht leicht durch ein ähnliches übertroffen werden. Die Antike herrfcht ausfchliefslich, in vollem Verftändnifs der Formen, aber auch ohne alle fchulmäfsige Trockenheit, vielmehr fpricht fie fich mit der Kraft einer üppig überftrömenden Phantafie aus. Das Ganze befteht triumphbogenartig aus zwei Ordnungen von vier korinthifchen Säulen, die im Erdgefchofs zwei gleich hohe und weite Eingänge, im oberen Stockwerk zwei grofse

[1]) Aufn. in A. Berty, ren. mon. Vol. I. Vgl. dazu L. Paluftre, a. a. O. I. Bd.

Rundbogenfenſter umſchlieſsen. Ein prachtvoller Fries ſammt Zahnſchnittgeſims trennt die beiden Stockwerke, ein Conſolenfries mit antikem Tempel-Giebel krönt das Ganze. Die Portale und Fenſter, die Niſchen und das Rahmenwerk der Seitenabtheilungen, die Stilobate, ja alle irgend ſich darbietenden Flächen ſind mit verſchwenderiſcher Dekoration bedekt, und ſelbſt, über die Schäfte der Säulen ſind Blumen- und Fruchtgehänge in feſtlicher Pracht ausgebreitet. Zwiſchen den beiden Fenſtern iſt die Statue des h. Andreas angebracht, und zwei andre Heiligenfiguren füllen die Niſchen des oberen Geſchoſſes.

Von ähnlicher Auffaſſung zeugt das Martinsportal der Kirche Notre Dame zu Epernay.[1]) Ein reich caſſettirter Bogen wird von zwei Ordnungen gekuppelter korinthiſcher Säulen eingerahmt, und ein Conſolengeſims mit antikem Giebel macht auch hier den Abſchluſs. Doch erhebt ſich darüber ein ſchmalerer Aufſatz, deſſen Triglyphenfries von zwei Karyatiden getragen wird. Auf beiden Seiten vermitteln Voluten, in Pflanzengewinde auslaufend, den Uebergang zum breiteren Unterbau. Das Portal ſelbſt beſteht aus einer doppelten Oeffnung, deren Bögen auf Conſolen ruhen. Ein reiches Geſims trennt dieſen Theil von dem groſsen triumphbogenartigen Rundbogen, der beide Oeffnungen umfaſst. Sein Tympanon iſt nach Art eines fünftheiligen Radfenſters ausgefüllt, eine letzte Reminiscenz des Mittelalters. Alle Gliederungen und Flächen dieſes prächtigen Werkes ſind mit verſchwenderiſchem plaſtiſchem Schmuck bedeckt.

Auch im Süden finden wir ein ähnliches Prunkſtück am Portal der Kirche Dalbade zu Touloufe. Es zeigt ebenfalls zwei Oeffnungen, die mit korinthiſchen Pilaſtern und cannelirten Halbſäulen eingefaſst werden. Darüber bildet den Abſchluſs ein Gebälk ſammt Fries mit eleganten Arabesken. In der Mitte ſieht man auf reichgeſchmückter Säule die Statue der Madonna, während auf beiden Seiten zierliche Niſchen für ähnlichen Schmuck beſtimmt waren. Das Tympanon iſt von zwei Fenſtern durchbrochen, der Bogen reich eingefaſst, und der obere Abſchluſs durch eine Niſche mit antikem Giebel bekrönt. Die Compoſition des Ganzen hat noch etwas Unſicheres, die Dekoration etwas willkürlich Spielendes, was auf die Zeit Franz' I hinweiſt.

An der Kirche St. Sernin ebendort hat die Frührenaiſſance, ähnlich wie an der Dalbade, ein beſonderes Prachtſtück in dem eleganten Portal hingeſtellt, welches in einigem Abſtande dem älteren Portal des ſüdlichen Seitenſchiffs vorgeſetzt iſt. In marmorartigem Kalkſtein ausgeführt, iſt es eine der zierlichſten Compoſitionen aus der Zeit Franz' I. Eine hohe Bogenpforte ruht auf fein gegliederten Rahmenpilaſtern und wird von einem

[1]) Taylor et Nodier, Voyages, Champagne.

Syſtem vorſpringender Pfeiler mit vortretenden ſchlanken Säulchen eingefaſst, deren Schaft gegürtet und in den oberen Theilen mit den ſubtilſten Ornamenten gleichſam überhaucht iſt. In den Bogenzwickeln ſieht man Medaillons mit zerſtörten Füllungen, in dem Frieſe und dem hohen Bogenfelde, welches unter einem einfachen Giebel das Ganze abſchlieſst, breiten ſich die zarteſten Laubranken aus. Dieſes ſchöne Portal wird gleich allen übrigen dortigen Arbeiten aus jener Epoche einem trefflichen einheimiſchen Künſtler *Nicolas Bachelier* zugeſchrieben. Auch das Portal der Dalbade wird auf ihn zurückgeführt.

Dagegen gehört dem Anfang des 17. Jahrhunderts (inſchriftlich 1611 bis 1632 ausgeführt) die Kirche von St. Florentin in Burgund, Depar-



Fig. 124. Chambord. Dorfkirche. (Laſius.)

tement der Yonne,[1]) ein Bau, der durch die elegante Façade des nördlichen Querſchiffs bemerkenswerth iſt. Der hohe, ſchmale Giebelbau wird durch polygone Thürme flankirt und zeigt in drei Geſchoſſen eine Dekoration mit korinthiſchen, ioniſchen und dann wieder korinthiſchen Pilaſtern, prächtige Conſolengeſimſe, ein elegantes Portal und fein gegliederte Niſchen, Alles in edler und flüſſiger Behandlung mit gutem künſtleriſchem Gefühl durchgeführt. Es iſt eins jener Beiſpiele, wo die Formen der Antike ſich als bloſse Dekoration, aber mit Geſchmack und Feinheit, einem ganz fremdartigen Baukörper anſchmiegen.

[1]) Aufn. in Berty, ren. monum. T. I.

Dieſen vereinzelten Beiſpielen, denen ſich noch manche anfügen lieſsen, genügt es uns das Muſter einer kleinen Dorſkirche dieſer Zeit hinzuzugeben. Es iſt die Kirche zu Chambord (Fig. 90). Der ſonſt unbedeutende Bau zeichnet ſich durch eine Façade aus, welche in der leichten graziöſen Weiſe der Zeit Franz' I ausgeführt iſt. Obwohl nur eine Dekoration, hat ſie doch durch die gefälligen Verhältniſſe, den ungemein glücklichen Aufbau und die zierliche Durchführung Anſpruch auf Beachtung.

§ 102.

Thurmbauten.

Je weniger die Renaiſſance in Frankreich mit dem Innern der Kirchen anzufangen wuſste, je unverbrüchlicher ſich dort die Anlagen und Conſtructionen der Gothik gegen die neuen Formen behaupteten, um ſo eifriger tritt das Bemühen hervor, dem Aeuſseren der Kirchen einen Antheil vom Gepräge des neuen Stiles zu ſichern. War das, wie wir geſehen haben, an Portalen, Façaden und andern Einzelnheiten ſchon der Fall, ſo erreichte dieſs Streben ſeinen Höhepunkt bei den Thurmbauten. Selbſtändige Werke wie ſie ſind, wenigſtens in ihrem oberen Aufbau, lieſsen ſie ſich leichter nach einem beſtimmten Syſtem behandeln und geſtatteten die dekorative Anwendung antiker Glieder in ziemlich freier, ja oft in ſehr gelungener Weiſe. Die Anlage und Conſtruction bleibt dabei mittelalterlich, inſofern ein Syſtem von kräftigen Strebepfeilern und leichteren Füllmauern, letztere durch Schallöffnungen unterbrochen, die Grundlage bildeten. Aber indem man den einzelnen Stockwerken die antiken Säulenordnungen als Dekoration vorſetzte, erhielt man durch die kräftig vorſpringenden Geſimſe ſcharf markirte Horizontalabſchnitte, und an die Stelle des raſtloſen Aufwachſens und Verjüngens gothiſcher Thürme trat jene gemeſſenere, durch rhythmiſche Abtheilungen gebundene Bewegung, welche das Grundgeſetz antiken Aufbaues ausmacht. Oft iſt die Löſung der Aufgabe eine ungemein glückliche, echt künſtleriſche, und in ſolchen Fällen wird man an die ſchönen Thurmbauten romaniſcher Zeit erinnert, die ja dasſelbe Geſetz horizontaler Theilung befolgen.

Der ſchwierigſte Punkt der Aufgabe ſtellte ſich aber beim Abſchluſs ſolcher Thurmbauten dar. Gegen die ſchlanken Thurmhelme der gothiſchen Zeit hat die Renaiſſance eine leicht begreifliche Abneigung, die wir auch bei den Berathungen über die Vollendung des Thurms der Kathedrale zu Rouen hervortreten ſahen. (S. 76). Wie in jenem Falle entſchied man ſich bisweilen für ein flaches Terraſſendach, ſo daſs der Abſchluſs in antikem Sinn durch die Horizontale gebildet wurde. Doch wirkte die alte Sitte noch kräftig genug nach, um in den meiſten Fällen eine ſchlankere Krönung wünſchenswerth zu machen, in der die aufſteigende Tendenz aus-

klingen und zur künſtleriſchen Löſung gelangen konnte. So weit jedoch machte auch hier die antike Ueberzeugung ſich geltend, daſs nicht ein ſpitzes Giebeldach, ſondern die weich geſchwungene Linie einer Kuppel dabei zur Verwendung kam.[1])

Wohl das ſchönſte Beiſpiel ſolchen Thurmbaues bieten die Thürme der Kathedrale zu Tours,[2]) deren nördlicher laut einer Inſchrift im Schluſsſtein der Laterne ſchon 1507 vollendet wurde, während der ſüdliche erſt 1547 zur Vollendung kam. In den unteren Theilen noch romaniſch, zeigen ſie oberhalb des Schiffs einen Aufbau in den glänzenden Formen der Renaiſſance und zwar in der reizvollſten und pikanteſten Weiſe. Originell iſt der Uebergang ins Achteck vermittelt, indem auf den vier Ecken elegant gegliederte Pfeiler ſtehen bleiben, von denen ſich Strebebögen nach dem Mittelbau hinüber ſchlagen. Eine durchbrochene Galerie zieht ſich um den Fuſs dieſes Stockwerks herum, eine zweite bezeichnet den Anfang des folgenden. Von hier verjüngt ſich der Bau, indem er mit ſechzehn Rippen ſich kuppelartig zuſammenzieht, dann nochmals in zierlich durchbrochener Laterne lothrecht emporſtrebt, um endlich mit einer kleinen Kuppel zu ſchlieſsen. Die Dekoration iſt von unerſchöpflicher Mannigfaltigkeit und voll graziöſer Erfindung. Die antiken Formen, die cannelirten, die mit Rauten oder mit Arabesken geſchmückten Pilaſter, die Geſimſe mit ihren Zahnſchnitten und Conſolen, die Frieſe mit ihren Arabesken, die vaſenartigen Aufſätze, das Alles iſt in freier Genialität zur Verwendung gebracht, und ebenſo zwanglos verbinden ſich damit die mittelalterlichen Elemente, die caſſettirten Strebebogen, die üppigen Krabben, welche ihnen ſowie den beiden Kuppeln beigegeben ſind, die Schallöffnungen mit ihren Theilungsſäulchen, endlich die Waſſerſpeier der Geſimſe. Dazu kommen frei ſpielende Motive, wie die acht Säulchen mit vaſenartigen Aufſätzen, welche die untere Kuppel umgeben. Mit einem Wort, es iſt wieder eine jener phantaſievollen hochoriginalen Schöpfungen, an welchen die Schule der Touraine zur Zeit der Frührenaiſſance ſo reich war. Auſserdem gehört der nördliche Thurm kraft ſeiner ungewöhnlich frühen Datirung zu der kleinen Zahl von Bauwerken, bei welchen die Renaiſſance zum erſten Mal in Frankreich zur Anwendung kam.

In nicht minder bedeutender Weiſe wird eine mehr ſtreng antikiſirende Auffaſſung durch ein anderes Beiſpiel vertreten: die Thürme von St. Michel zu Dijon.[3]) Hier iſt die ganze groſsartige Façade dem Renaiſſanceſtil

[1]) Daſs auch das gothiſche Mittelalter gelegentlich ſolche Kuppellinien den geraden Pyramiden vorzog, beweiſen u. a. der Dom zu Frankfurt und die Kirche Maria Stiegen zu Wien. — [2]) Vgl. die ſchöne Aufn. bei Berty, ren. monum. Vol. II. — [3]) Abb. bei Chapuy, Moyen âge mon. II, 240. III, 355.

unterworfen, obwohl Anlage und Eintheilung völlig dem Mittelalter angehören. Drei gewaltige faft gleich hohe und weite Portale öffnen fich in zackenbefetzten Rundbögen zu eben fo vielen tiefen Vorhallen. Die Wände derfelben find in Nifchen mit Statuen aufgelöft, die Wölbungen aber als Tonnen mit frei behandelten Caffetten und reichem plaftifchem Schmuck ausgebildet. Höchft originell ift der Gedanke, die mittlere Wölbung kuppelartig zu durchbrechen, fodafs die Laternenkrönung derfelben über dem horizontalen Abfchlufs diefes unteren Gefchoffes wunderlich genug hervortritt. Zur Gliederung der Thürme (Figur 125) find die vier antiken Säulenordnungen mit grofsem Gefchick verwendet, fo dafs man in diefer Hinficht den Bau als muftergiltig bezeichnen kann. Den Abfchlufs bildet eine kleine achteckige Laterne, die freilich unvermittelt aus dem oberen Gefchofs auffteigt. Der zwifchen den beiden Thürmen befindliche Theil der Façade zeigt zwei grofse blinde Halbkreisfenfter mit Maafswerk, als Abfchlufs aber eine offene Galerie zwifchen korinthifchen Säulen, um den Giebel des Mittelfchiffs zu maskiren.

Auch in andern Gebieten Frankreichs fehlt es nicht an folchen Renaiffancethürmen. Ein intereffantes Beifpiel zeigt die Kirche von Argentan im Departement der Orme.[1]) Hier erhebt fich auf dem Querfchiff nach normanifcher Weife ein fpätgothifcher Thurm; an der Façade aber fteigt nördlich ein mächtiger viereckiger Thurm empor, mit zwei achteckigen Obergefchoffen, die in eine Kuppel endigen. Sie find mit Pilaftern und darüber mit korinthifchen Säulen bekleidet, und der Uebergang aus dem Viereck wird durch Pfeiler mit Strebebögen nach mittelalterlicher Weife, aber in Renaiffanceformen bewirkt.

Den Uebergang vom Mittelalter zum neuen Stile erkennen wir an der Pfarrkirche von Bourg, einem ftattlichen Werke der Frühepoche. Als mit dem Neubau der Kirche von Brou die Pfarrverwefung nach Bourg verlegt wurde, begann man den Bau einer anfehnlichen Pfarrkirche. *Louis van Boghem* wird im Dezember 1514 als Hauptmeifter genannt, unter welchem mehrere Maurermeifter der Stadt das Werk ausführten. Anordnung und Behandlung erinnern deutlich an die Kirche von Brou, nur ift alles einfacher gehalten, aus dem Fürftlichen ins Bürgerliche überfetzt. Das hohe Mittelfchiff ift wie dort jederfeits von zwei niedrigeren Seitenfchiffen begleitet, alles wieder mit Sterngewölben bedeckt, nur find die Verhältniffe durchweg fchlanker als dort. Der Chor, fünffeitig aus dem Achteck gefchloffen, hat frei fchwebende, keck durchbrochen gearbeitete Schlufsfteine in den Gewölben, von phantaftifcher Wirkung. Tüchtig gearbeitete

[1]) Abb. bei Chapuy, Moyen âge mon. III, 309. Dazu Paluftre II, 221 ff. mit Abbildungen.

Chorſtühle mit groſsen Heiligenfiguren in Flachreliefs auf den Rückſeiten zeugen von gediegener Behandlung, und im Ornament wieder Einflüſſe der Renaiſſance.

Sehen wir hier ein Schwanken zwiſchen Gothik und Renaiſſance, ſo hat letztere endlich an der ſehr ſtattlich mit einem kuppelgekrönten Thurm

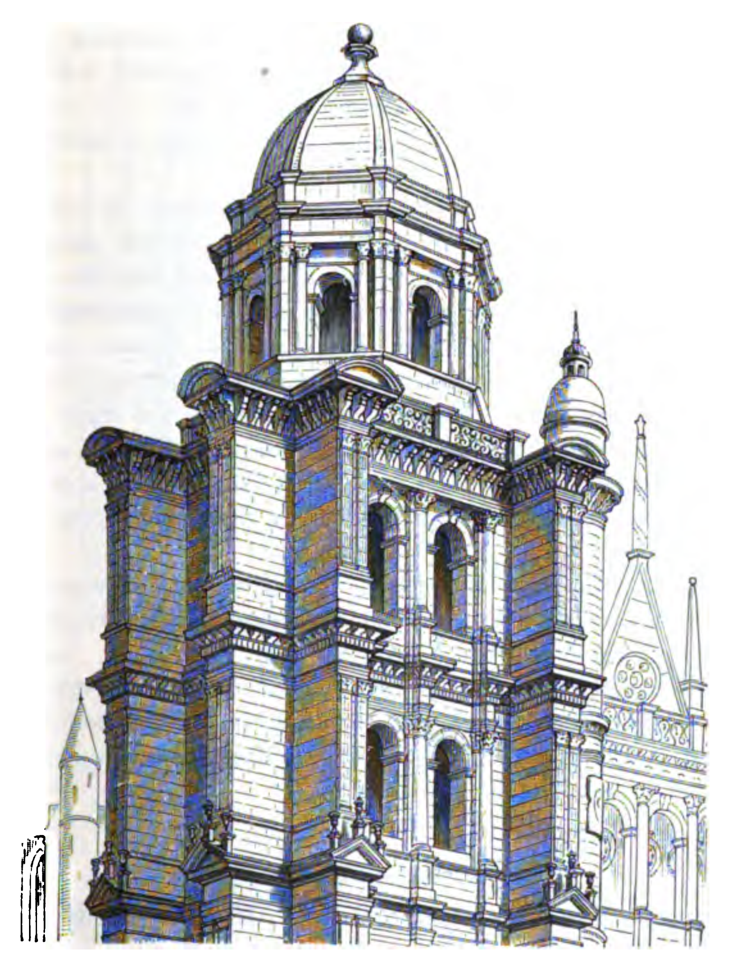


Fig. 125. Dijon. S. Michel. (Baldinger nach Chapuy.)

ausgebildeten Façade den Sieg davon getragen. Zwar ſpielen in die Form der Portale mittelalterliche Gedanken noch hinein, namentlich in der an romaniſche Portale erinnernden Gliederung; aber die drei Syſteme gekuppelter Pilaſter und Halbſäulen, welche die Strebepfeiler beleben, ſowie die achteckige Kuppel, welche den Thurm abſchlieſst, gehören gänzlich der Renaiſſance. Am ſüdlichen Portal lieſt man die Jahreszahl 1545.

Eine völlig in claſſiſchem Sinn durchgeführte Compoſition von originellem Gepräge zeigt ſodann der Thurm an der Façade von St. Patrice zu Bayeux.[1]) Der Unterbau iſt mit Strebepfeilern flankirt, welche in doriſche Säulen endigen. Ein Conſolengeſims bildet den Abſchluſs. Dann folgt ein oberes Geſchoſs mit ioniſchen Säulen, welche klar gegliederte Schallöffnungen umſchlieſsen. Von nun an verjüngt ſich der Thurm zuerſt mit einem von korinthiſchen Pilaſtern bekleideten Stockwerk, über welchem zwei runde auf Pfeilern mit Bogenſtellungen durchbrochene Geſchoſſe aufſteigen, die mit einer Kuppel und kleinen Laterne gekrönt ſind. Es iſt ein wohlgelungener Verſuch, mit den Verjüngungen im Aufbau gothiſcher Thürme zu wetteifern.

Zu den originellſten dieſer Bauten gehört ſodann der Glockenthurm der Kirche von St. Amand (Nord). In mächtiger Maſſe erhebt ſich die Façade in fünf Stockwerken, durch üppig dekorirte Pilaſter- und Säulenſyſteme gegliedert, auſserdem durch ſtark barocke Niſchen der verſchiedenſten Form belebt. Kräftige Vorſprünge zu beiden Seiten werden durch achteckige Auſſätze mit kuppelartigen Abſchlüſſen bekrönt, während auf dem weiter zurücktretenden Mittelbau ein achteckiger Aufſatz in drei Geſchoſſen als machtvoller Hauptthurm emporſteigt, zuerſt in eine Kuppel, dann in eine obere Spitze mit Laterne auslaufend. Der ganze Bau, einer der impoſanteſten ſeiner Art, echt flandriſch derb und üppig, erſt 1633 vollendet.[2])

Endlich verzeichnen wir noch ein Beiſpiel jener mächtigen normanniſchen Vierungsthürme, die dem Norden Frankreichs eigen ſind. Es iſt der Thurm der Kirche St. Marie du Mont zu Charentan.[3]) Ueber einem gothiſchen Hauptgeſchoſs erhebt ſich ein achteckiger Oberbau in zwei Stockwerken, mit einer durchbrochenen Laterne abgeſchloſſen und von einer Kuppel bekrönt. Die Formen haben das Gepräge einer ſpielenden Renaiſſance.

§ 103.

Kapellenbauten.

Den Uebergang zu einer mehr claſſiſchen, ſelbſt ſchulmäſsigen Behandlung der Renaiſſance bilden einige kleinere Werke, namentlich Kapellen, bei welchen es möglich war, in ſelbſtändiger Weiſe von der Anlage und Conſtruction des Mittelalters abzuweichen und zu neuen Geſtaltungen durchzudringen. Doch fehlt es auch unter dieſen oft ſehr anmuthigen Werken nicht an Beiſpielen des ſchon mehrfach charakteriſirten gemiſchten Uebergangsſtiles.

[1]) Abb. in Chapuy, Moyen âge mon. II, 160. — [2]) Paluſtre I, 8 ff. — [3]) Abb. in Chapuy, Moyen âge mon. Vol. II, 256.

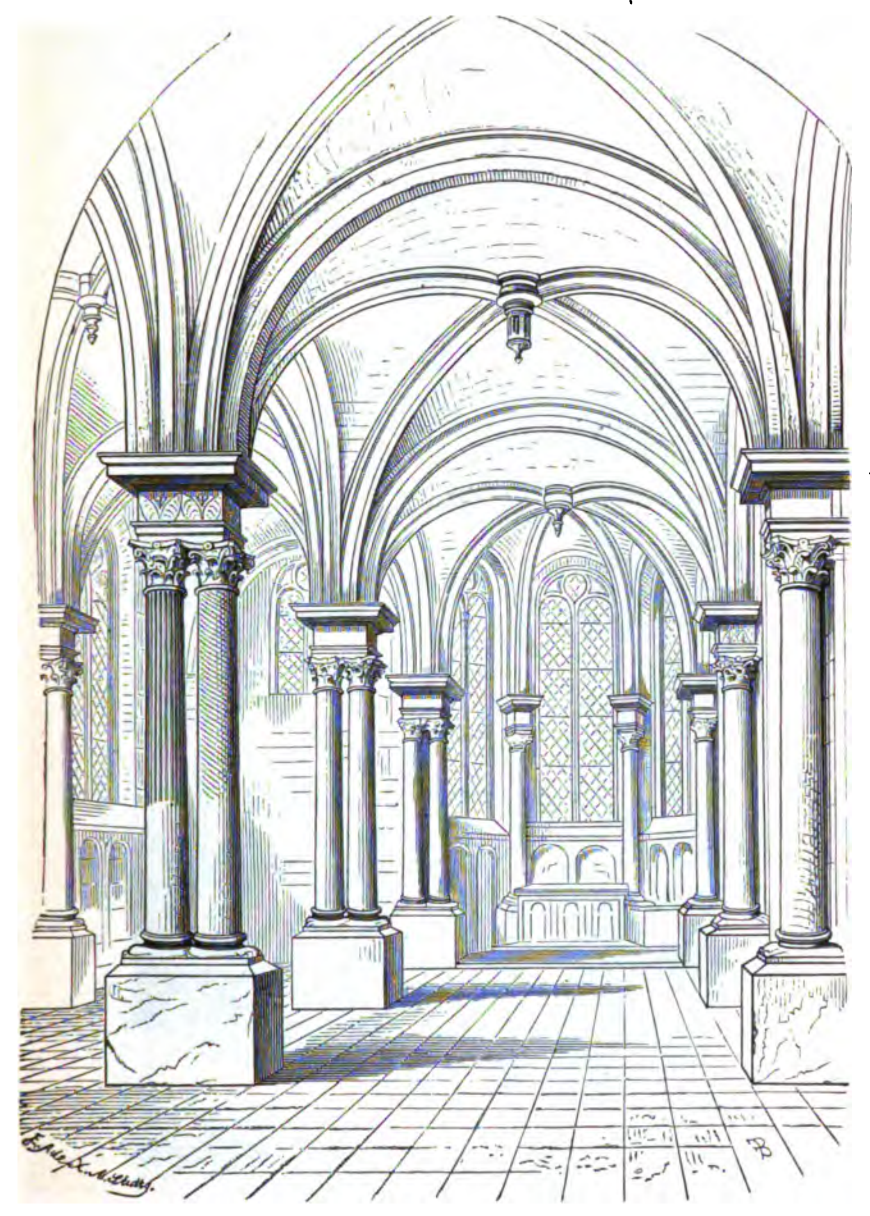


Fig. 126. Kapelle in St. Jacques zu Rheims. (Lafius.)

Zu den intereſſanteſten Vertretern dieſer gemiſchten Gattung gehört eine kleine Kapelle in St. Jacques zu Rheims, von welcher unſere Fig. 126 eine Anſchauung giebt. Wie der Augenſchein lehrt, ſind hier für den Grund-

riſs, die Conſtruction der Gewölbe und die Form der Fenſter noch mittelalterliche Motive maſsgebend; aber der Rundbogen iſt überall durchgeführt, die gothiſch profilirten Gewölbrippen ruhen auf antiken Deckplatten, Ge-

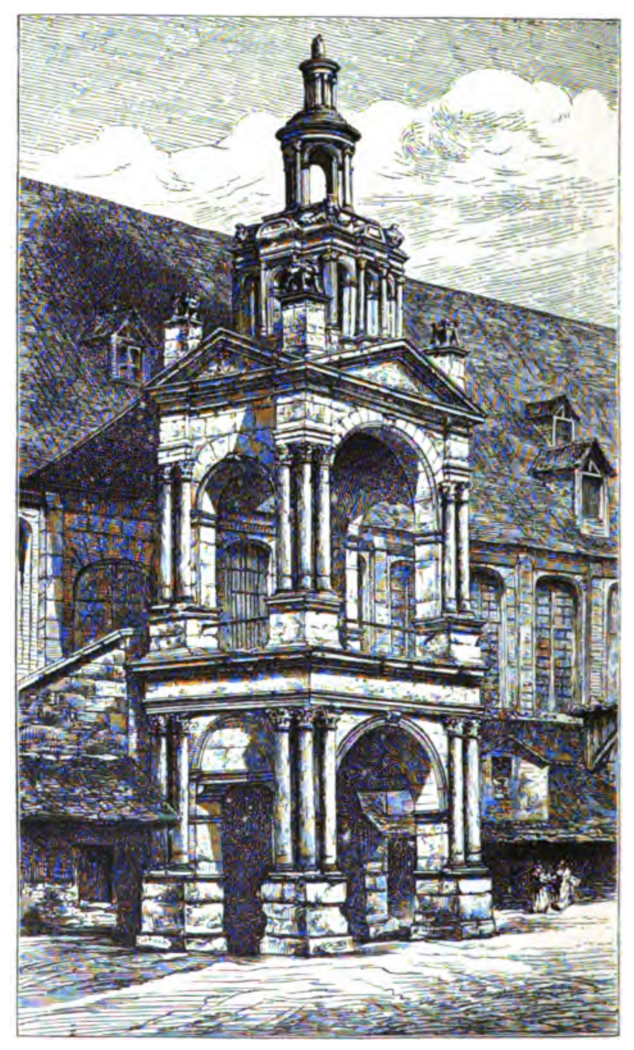


Fig. 127. Rouen. Kapelle S. Romain. (Sadoux.)

ſimſen und Gebälken, die von gekuppelten korinthiſchen Säulen getragen werden. Was in groſsen Dimenſionen wahrſcheinlich unerträglich ſein würde, das wird hier bei den kleinen Verhältniſſen zu einem eben ſo anmuthigen als pikanten Contraſt und zum Ausdruck einer freien Grazie.

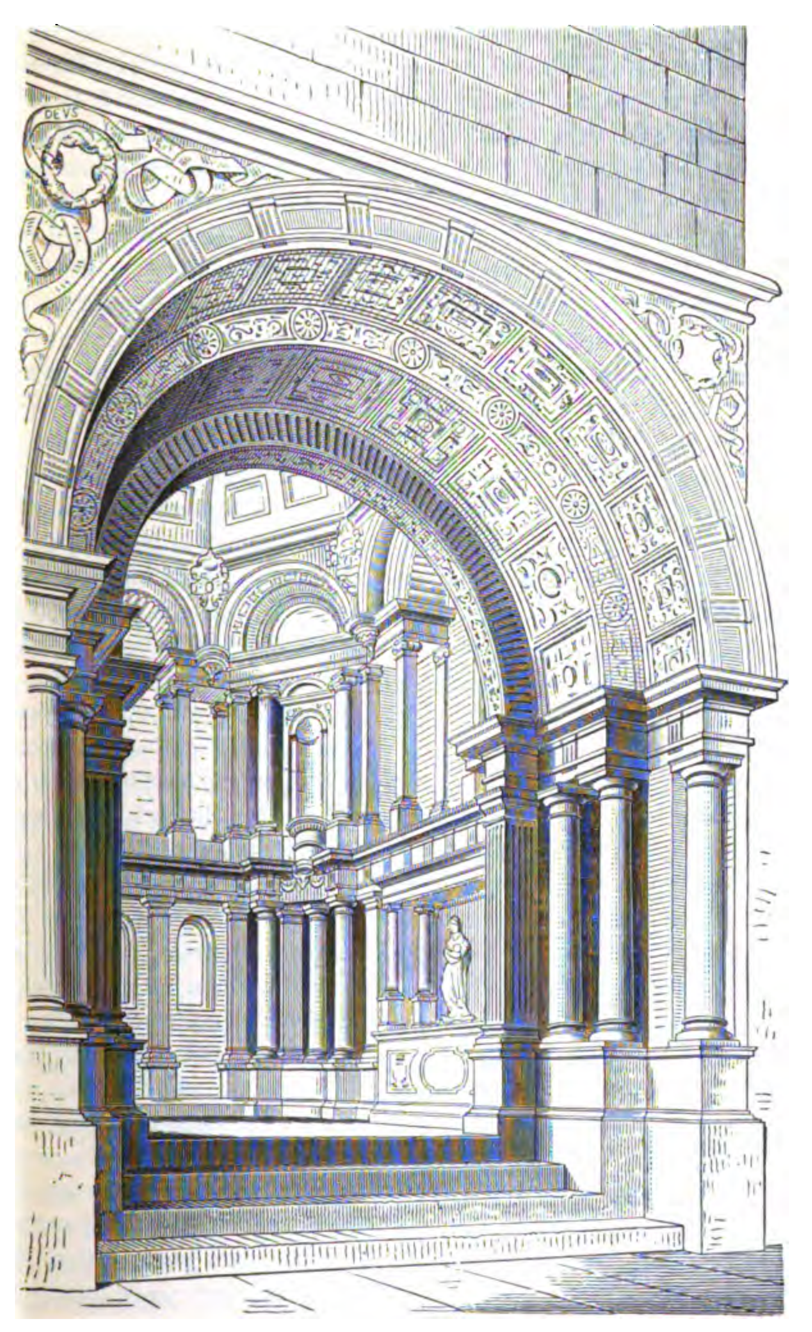


Fig. 128. Kathedrale zu Toul. Ursula-Kapelle. (Lasius.)

Eine Compoſition von höchſt originellem Gepräge iſt ſodann die kleine Kapelle St. Romain zu Rouen (Fig. 127), welche 1542 an Stelle einer alten verfallenen aufgeführt wurde.[1]) Es iſt ein triumphbogenartiger kleiner Bau, im Erdgeſchoſs aus einem bloſsen Thorweg beſtehend, darüber wiederum als Rechteck nach allen Seiten mit einem Bogen auf Pfeilern ſich öffnend das Hauptgeſchoſs. Gekuppelte korinthiſche Halbſäulen gliedern unten und oben die Pfeiler, den Abſchluſs bildet nach jeder Seite ein antiker Giebel, über deſſen gekreuzten Dächern ſich eine zierliche Laterne in zwei durchbrochenen Aufſätzen erhebt. Es iſt wohl eins der früheſten datirten unter dieſen kleineren Gebäuden, an welchen die claſſiſche Formenwelt rein und vollſtändig zum Ausdruck kommt.

Noch entwickelter und dabei reicher ausgeführt iſt die prachtvolle Kapelle der h. Urſula in der Kathedrale zu Toul, von der wir unter Figur 128 eine Anſicht beifügen. Da urkundlich feſtſteht, daſs Biſchof Hector d'Ailly, welcher 1532 ſtarb, dieſelbe gegründet und bei ſeinem Tode unvollendet hinterlaſſen hat,[2]) ſo beſitzen wir hier vielleicht das früheſte Beiſpiel einer ſtreng antikiſirenden Kuppelanlage auf franzöſiſchem Boden. Die Kapelle, am öſtlichen Ende des ſüdlichen Seitenſchiffes erbaut, hat quadratiſchen Grundplan, im Erdgeſchoſs eine Ordonnanz von doriſchen Pilaſtern und Säulen und darüber ein ioniſches Obergeſchoſs, welches in den Ecken durch vorgeſchobene Säulen in ſehr ſinnreicher Weiſe den Uebergang zum Octogon und zur caſſettirten achteckigen Kuppel vermittelt. Die Verhältniſſe ſind ſchön, die Formbehandlung iſt einfach und edel, die Geſammtwirkung des Raumes ungemein anziehend. Derſelbe Stifter erbaute am nördlichen Seitenſchiff ein anderes ähnliches Prachtſtück, die ſogenannte Kapelle der Biſchöfe, ebenfalls in elegantem Renaiſſanceſtil.

In dem groſsartigen antiken Gräberfelde der Aliscamps bei Arles liegt eine halbzerſtörte mittelalterliche Kloſterkirche aus romaniſcher Epoche. Am ſüdlichen Kreuzarm hat ſich eine Kapelle erhalten, die ein elegantes Werk der beſten Renaiſſancezeit iſt. Ein quadratiſcher Raum, in den Ecken durch elegante korinthiſche Säulen mit prachtvoll dekorirten Schäften gegliedert, wird durch einen ebenfalls reich geſchmückten, mit herrlicher Akanthusranke bekleideten Fries und prächtiges Conſolengeſims abgeſchloſſen. Darüber entwickelt ſich ein hohes Gewölbe aus vier aufſteigenden Kappen, die noch in mittelalterlicher Weiſe durch Gurte verbunden werden. Sie vereinigen ſich zu einem quadratiſchen Oberlicht, das von einer kleinen Kuppel gekrönt wird. Das Ganze, etwa um 1550 entſtanden, ſehr elegant und fein.

Eine andere ähnlich behandelte Kapelle neben jener erſten iſt nicht viel ſpäter. Sie unterſcheidet ſich nur dadurch von jener, daſs ſie eine

[1]) Aufnahme bei Berty, ren. mon., Vol. II. — [2]) Notice ſur la cathédrale de Toul, par l'Abbé Guillaume (Nancy 1863) p. 54.

achteckige Grundform, achteckiges Gewölbe und Oberlicht hat, dies Alles von verwandter Ausführung, aber mit einem doriſchen Triglyphenfries ausgeſtattet. Die acht Eckſäulen, die wahrſcheinlich derſelben antiken Ordnung angehörten, ſind bis auf die Poſtamente verſchwunden.

Ungefähr zu gleicher Zeit macht ſich auch an den Schloſskapellen, die bis dahin, wie wir ſahen, gothiſch geweſen waren, die claſſiſche Richtung geltend. Zu den früheſten Beiſpielen gehört die von Philibert de l'Orme im Park von Villers-Coterets erbaute Kapelle (vergl. § 29), ſowie die beiden Kapellen, welche er zu Anet (§ 68) ausführte. Von den letzteren iſt die im Schloſſe ſelbſt gelegene wohl das erſte kirchliche Gebäude Frankreichs, welches die runde römiſche Kuppel vollſtändig in antiker Weiſe zur Ausbildung bringt.

§ 104.

Kirchen in streng classischem Stile.

Die gröſseren ſtädtiſchen Pfarr- und Kloſterkirchen nehmen den conſequent durchgebildeten Renaiſſanceſtil erſt ſpät auf, und vorzüglich da zuerſt, wo die Gründung oder doch ein nachhaltiges Intereſſe für Errichtung derſelben von den Hofkreiſen ausgeht. Eins der früheſten Beiſpiele ſolcher in antikem Sinne ſtreng durchgebildeten Kirchenfaçade gab Philibert de l'Orme an St. Nizier zu Lyon (§ 66). Eine allgemeinere Nachfolge ſollte aber erſt das beginnende 17. Jahrhundert bringen, und wir können die ſchon betrachtete Façade von St. Etienne du Mont (§ 98 und Fig. 122) als den Uebergang zu dieſer neuen Auffaſſung bezeichnen.

Salomon de Broſſe war es ſodann, der beim Neubau der Façade von St. Gervais zu Paris[1]) den entſcheidenden Schritt that. Im Jahr 1616 legte Ludwig XIII den Grundſtein zu derſelben, und raſch ſtieg der Bau empor. 1621 war er vollendet. Die Façade iſt ein Hochbau, mit den drei antiken Säulenordnungen bekleidet. Die Säulen ſind gekuppelt, um einen kräftigeren Eindruck zu erzielen. In den beiden erſten Geſchoſſen treten ſie ſogar zu vieren verbunden auf. Ein gebogenes Giebelfeld bildet den Abſchluſs des Ganzen. Das Hauptportal, im Halbkreis geſchloſſen, wird von einem Giebel gekrönt. Das Obergeſchoſs enthält in der Mitte zwei Rundbogenfenſter, in den Seitenabtheilungen groſse Niſchen mit den Statuen der Stiftsheiligen Gervaſius und Protaſius. Um den höheren Mittelbau mit der Attika des breiten Untergeſchoſſes zu verbinden, ſind einwärts geſchweifte Bogenſtücke angebracht, an deren Fuſs die Evangeliſten in Gruppen ſich erheben. Auch der Schluſsgiebel der Façade iſt mit liegenden Statuen geſchmückt. Ueber das Aeuſserliche, rein Dekorative im Charakter

---

[1]) Aufn. in Gailhabaud, IV.

einer ſolchen Façade iſt kein Wort weiter zu verlieren; ebenſo wenig über die Diſſonanz, in welcher dieſelbe zu dem Innern des ganz gothiſchen Baues ſteht. Wie aber die Dinge einmal lagen, da die ſtets moderner werdende Kultur ſich mit Gewalt vom Mittelalter abwendete, muſste eine ſolche Compoſition, von der Hand eines bedeutenden Künſtlers ins Leben gerufen, der neuen Auffaſſung zum Siege verhelfen.

Dieſs ſehen wir dann wenige Jahre darauf an der Jeſuitenkirche St. Louis-St. Paul, welche 1627 begonnen und auf Richelieu's Koſten 1634 vollendet wurde.[1]) Es iſt einer der vielen Künſtler des Jeſuitenordens *François Derrand*, nach deſſen Plänen ſie erbaut wurde. An der Façade treten wieder drei Säulenſtellungen auf, aber es ſind ausſchlieſslich korinthiſche Formen, die im Verein mit einer üppigen Ornamentik, namentlich an den Frieſen, jenen koketten Stil einführen, der für die Jeſuiten bezeichnend iſt. Ihre Prunkluſt war bekanntlich eine wohlberechnete, denn ſie ſuchten durch alle Mittel die Sinne des Volks zu beſtechen und für ſich zu gewinnen. In anderer Beziehung iſt dieſe Kirche epochemachend geworden: ſie war die erſte in Frankreich, welche ihrem Langhaus den Kuppelbau hinzufügte, wenngleich noch in wenig hervortretender Weiſe.

Bald folgte darin die kleine Karmeliterkirche in der Rue de Vaugirard, die indeſs ebenfalls noch in ſehr mäſsigen Dimenſionen ausgeführt iſt. Damit war dem wahrhaft groſsen und zündenden Gedanken, welchen die Renaiſſance für den Kirchenbau geſchaffen hatte, auch in Frankreich Bahn gebrochen. In der unerbittlich ſtrengen Conſequenz des gothiſchen Stils, in dem groſsen Dreiklang ſeiner Höhenbewegung findet die Kuppel ein für allemal keinen Platz. Der romaniſche Stil konnte ſie aufnehmen und zu ſchönen Wirkungen verwenden; wo ſie jedoch in der Gothik auftritt, leidet immer der Organismus und die harmoniſche Wirkung des ſtreng in einander gefügten Ganzen. Wo ſie aber zur vollen Berechtigung, ja zur höchſten künſtleriſchen Verklärung kommt, das iſt der Kirchenbau der Renaiſſance. Ueber die Wirkung von Gebäuden entſcheidet freilich nicht bloſs der Verſtand, ſondern weit mehr noch die Phantaſie, die mit vollem Recht von jedem künſtleriſch gegliederten Raum einen beſtimmten Eindruck verlangt. Wer möchte die wunderbare Wirkung des Innern einer gothiſchen Kathedrale wie Amiens, Rheims, Tours und ſo viele andre leugnen. Aber wer möchte den Eindruck von St. Peter in Rom, den Eindruck jener kleineren und beſcheideneren Kuppelkirchen der Renaiſſance in Italien darum geringer anſchlagen. Wo dieſe Werke in der ſpäteren Epoche etwas Erkältendes haben, da kommt es faſt nie auf Rechnung der Verhältniſſe, der Planform, des Aufbaues im Ganzen, ſondern nur der meiſt ſchon nüchternen oder überladenen Einzelformen.

[1]) Aufn. in Gailhabaud, IV.

So war mit der Kuppel alfo die höchfte Monumentalform des modernen Kirchenbaues eingeführt, und die erfte bedeutendere Conftruction diefer Art erhob fich auf Geheifs Richelieu's feit 1635 auf der Kirche der Sorbonne (1653 vollendet). *Lemercier* war es, der diefen Bau ausführte.[1] Die Kuppel erhebt fich, von vier kleinen Campaniles begleitet, über dem Kreuz und wird in ihrem Cylinder durch acht grofse Fenfter reichlich erhellt. Die Façade der Kirche zeigt eine korinthifche Säulenordnung, über welcher fich eine ebenfalls korinthifche Pilafterftellung erhebt. Ein einfaches Giebelfeld bildet den Abfchlufs.

In bedeutenderen Dimenfionen kam dann die Kuppel am Klofter von Val de Grâce[2]) zur Ausführung. Anna von Oefterreich hatte in langer kinderlofer Ehe das Gelübde eines prächtigen Gotteshaufes gethan, falls fie einen Thronerben erhalten würde. Nachdem fie Ludwig XIV geboren hatte, führte fie diefs Gelübde aus und legte 1645 den Grundftein zum Val de Grâce, deffen Kirche nach den Plänen von *François Mansard* ausgeführt wurde. Indefs war es *Lemercier*, welcher den gröfseren Theil des Baues errichtete, und erft feit 1654 wurde unter *Pierre Lemuet* und *Gabriel Leduc* die Kuppel vollendet. Letzterer hatte in Rom feine Studien an St. Peter gemacht, die er in glücklicher Weife an feiner Schöpfung verwerthete. Die Wirkung im Innern ift licht und frei, und der Aufbau, der fchöne Contour, die angemeffene Dekoration geben auch dem Aeufseren Harmonie und Anmuth.

§ 105.

Dekorative Werke.

Eine Epoche, welche wie die Renaiffance in hohem Grade dekorative Tendenzen verfolgt, wird auch in folchen Werken, die recht eigentlich die Aufgabe der Dekorationskunft bilden, Vorzügliches leiften. Für unfere Epoche kommt als fördernder Umftand hinzu, dafs aus dem Mittelalter fich eine gefunde Praxis in Beherrfchung der verfchiedenen technifchen Verfahrungsweifen vererbt hatte. Diefe Gediegenheit des künftlerifchen Handwerks entwickelte fich nun unter dem Hauch der claffifchen Studien und der Einwirkung Italiens zu lauterer Schönheit und zu hoher Pracht. Nur Schade, dafs auch hier zu früh jene üppige Entartung hereinbrach, welche den Barockftil zur Herrfchaft bringen follte. Wir können aus der grofsen Fülle der vorhandenen Werke nur einige bezeichnende Beifpiele hervorheben.

Für die Dekoration in Stein find hauptfächlich einige Chorfchranken und Kapellengitter bezeichnend, von denen wir zunächft die in

[1]) Blondel, archit. Françoife, Vol. II — [2]) Ebend.

Notre Dame zu Rodez als Werke des feinſten ornamentalen Geſchmacks zu nennen haben.[1]) Die durchbrochenen Gitter ſind durch Pilaſter und Bögen gegliedert, die Flächen ſämmtlich mit köſtlichen Arabesken, die Zwickel mit Medaillonköpfen gefüllt, und am abſchlieſsenden Fries ſieht man Genien mit eleganten Rankengewinden. Dieſe Arbeiten gehören zu den Unternehmungen des Biſchofs François d'Eſtaing, welcher von 1501 bis 1529 die weſtlichen Theile der Kathedrale ausbaute und den Chor ſammt den Kapellen mit einem Lettner, Chorſtühlen, Gittern und einer Colonnade in vergoldetem Kupfer ausſtattete. Ein ausgezeichneter einhei-

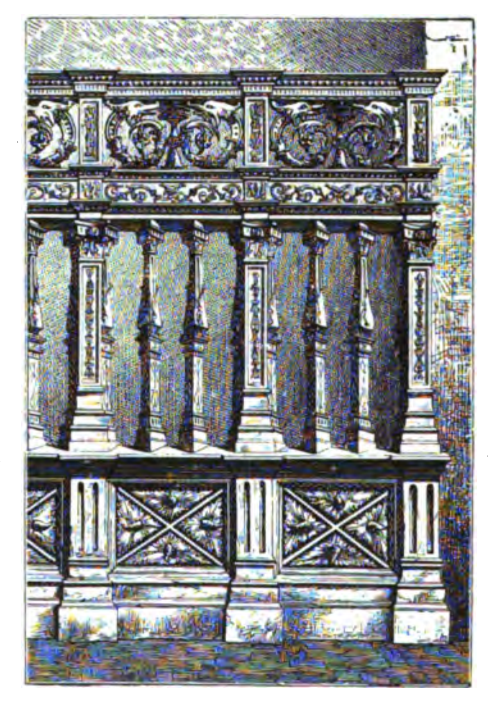


Fig. 129. Kapellengitter zu Fécamp. (Sadoux.)

miſcher Künſtler *Nicolas Bachelier* [2]) leitete die Ausführung. Dazu gehört auch die prachtvolle Orgelempore.

Auch in der Normandie fehlt es nicht an ausgezeichneten Arbeiten dieſer Art. Wir nennen die Kapellengitter der Kirche zu Fécamp,

[1]) Taylor et Nodier, Voyages, Languedoc, I, 2. Vergl. Berty, la ren. mon. I. — [2]) Ueber Bachelier, dem man ſo ziemlich alle bedeutenden Renaiſſancebauten im Languedoc zuſchreibt, fehlen bis jetzt kritiſche, auf urkundlichen Unterſuchungen fuſsende Mittheilungen. Die bloſsen Muthmaſsungen und rein willkürlichen Angaben über ihn weiter zu verbreiten, ſehen wir uns nicht veranlaſst.

(Figur 129) in prachtvoller Frührenaiffance durchgeführt,[1]) die ähnlichen Gitter in St. Remy zu Dieppe,[2]) namentlich aber die aufserordentlich edlen und feinen Kapellengitter der Kathedrale von Evreux[3]), die wohl das Anmuthigfte find, was von diefer Art die Frührenaiffance in Frankreich gefchaffen hat. Sie nehmen noch vereinzelte gothifche Elemente auf, verfchmelzen damit aber allen Reichthum der Renaiffanceornamentik in fchönfter Erfindung und fauberfter Ausführung.

Merkwürdig find durch den reichen plaftifchen Schmuck die Chorfchranken der Kathedrale von Chartres.[4]) Sie ftammen zum Theil aus der letzten Epoche des Mittelalters, und Partieen tragen das Gepräge des fpätgothifchen Stils. Aber im Anfang des 17. Jahrhunderts (man lieft



Fig. 130. Kapellengitter in der Kathedrale zu Laon. (Sadoux.)

die Jahrzahlen 1611 und 1612) ift durch einen tüchtigen Künftler, *T. Boudin*, das Werk fortgefetzt und vollendet worden, wobei er in feltener Pietät fich dem Stile der ältern Theile nach Kräften anzufchliefsen fuchte.[5]) Die architektonifche Dekoration ift demnach in der Gefammtfaffung gothifirend, in den Details aber, namentlich an den unteren Flächen, eine überaus feine und anmuthige Renaiffance, die noch den Charakter der Frühzeit trägt.

Den beften Renaiffanceftil zeigen fodann die prachtvollen Marmorfchranken des Chores von St. Remy zu Rheims, welche das Grabmal

---

[1]) Paluftre II 258. — [2]) Ebend. II, 199. — [3]) Gailhabaud IV, giebt auf mehreren Tafeln treffliche Darftellungen derfelben. — [4]) Chapuy, Moyen âge mon. I, 10. — [5]) Ueber das Bildnerifche vgl. Lübke, Gefch. der Plaftik, S. 687.

des heil. Remigius umgeben. Sie wurden 1537 vom Kardinal Robert de Senoncourt errichtet und 1847 vollſtändig wiederhergeſtellt.

Eins der umfangreichſten Prachtwerke ſind die Gitter, welche ſämmtliche Kapellen der Kathedrale von Laon[1]) ſchlieſsen, achtundzwanzig im Ganzen. (Fig. 130). Mit Ausnahme von drei etwas früheren, an denen das Datum 1522 vorkommt, ſtammen ſie aus den Jahren 1574 und 1575. Sie zeigen groſse Mannigfaltigkeit, namentlich in den Dekorationen der unteren Felder und der oberen Theile, wobei das barocke Cartouchenwerk dieſer Epoche ſtark mitſpricht. Die Eintheilung wird durch zierliche cannelirte doriſche Säulen bewirkt, zwiſchen welchen kleinere Säulen derſelben Ordnung die Felder durchbrechen. Den Abſchluſs bildet ein Gebälk mit etwas trocknem Triglyphenfrieſe. Dieſe intereſſanten Arbeiten ſind zum Theil bemalt und vergoldet.

Von Orgelemporen iſt beſonders noch die plaſtiſch reich dekorirte der Kathedrale von Giſors[2]) zu nennen, und als ein weiteres Zeugniſs des dekorativen Reichthums der normanniſchen Schule heben wir endlich die prächtige Treppe in St. Maclou zu Rouen[3]) hervor.

Ein prächtiger Altar von 1549 findet ſich in der Kirche von Ravenel (Isle de France), reich aber etwas ſchwer behandelt.[4]) Ein anderer Altar in der Kirche zu Pleſſis-Placy[5]) iſt mit der Legende des heiligen Viktor und der heiligen Magdalena von einem Meiſter *Theodor* geſchmückt. Zu Cambrai in St. Géry[6]) ſieht man einen trefflich gearbeiteten Lettner von 1545, der ſich durch ſeine feine Ornamentik auszeichnet. Ein prächtiger Taufbrunnen mit reizvoller plaſtiſcher Dekoration findet ſich in der Kirche zu Magny.

Noch viel üppiger ergeht ſich die Dekorationsluſt dieſer Zeit in den Holzarbeiten, in welchen ſich eine aus dem Mittelalter ererbte Schnitzkunſt mit dem ganzen Reichthum der ornamentalen Formen der Renaiſſance verbindet. Wir nennen zunächſt mehrere Chorſtühle, unter denen die der Kathedrale von Auch[7]) noch überwiegend dem ſpätgothiſchen Stil angehören, aber in den Details der Conſolen und Miſericordien wie in den Ornamenten der Geſimſe die Formen der Renaiſſance aufnehmen. Vom Jahre 1535 datiren die Chorſtühle in St. Bertrand de Comminges,[8]) in der luſtigſten, zierlichſten Frührenaiſſance, dabei von höchſter Pracht der Ausführung. Der herkömmliche gothiſche Aufbau mit ſeinen Baldachinen und Tabernakeln, ſeinen Fialen, Strebebögen und hängenden Schluſsſteinen iſt mit geiſtreicher Freiheit in die Formen der Renaiſſance übertragen.

[1]) Berty, ren. monum. Vol. II. — [2]) Aufn. in Gailhabaud, IV. Vgl. Voyages, Normandie II, 205. — [3]) Taylor et Nodier, Voyages, Normandie II, 151. — [4]) Paluſtre I, 66. — [5]) Ebenda I, 148. — [6]) Ebenda I, 13. — [7]) Chapuy, Moyen âge mon. II, 263. — [8]) Voyages, Languedoc II.

Von besonderer Pracht sind die beiden bischöflichen Sitze. Reicher bildnerischer Schmuck kommt hinzu, an den Lehnen hockende phantastische Figuren, an den Rückwänden Sibyllen, Propheten und Apostel. Ein noch üppigeres Prunkstück ist der Hochaltar, mit Sirenen und andern Phantasiegebilden geschmückt und von fünf hohen Tabernakeln bekrönt. In diesen Werken herrscht etwas von der Ueberschwänglichkeit der gleichzeitigen spanischen Dekoration. Auch die Anordnung des hohen Chores in der Mitte des Schiffes erinnert an die Sitte jenes Landes. Diese Arbeiten, zu denen noch die ebenso glänzend behandelte Orgel kommt, sind eine Stiftung des Bischofs Jean de Mauléon.

Dafs gelegentlich noch in später Zeit elegante Arbeiten dieser Art ausgeführt wurden, beweisen sodann die Chorstühle der Kathedrale von Bayeux[1]) vom Jahr 1589 und diejenigen in St. Pierre zu Toulouse,[2]) welche in die Zeit Ludwigs XIII fallen. Bei einem strengeren Classicismus zeichnen sich die ersteren durch den edlen Aufbau, die graziösen korinthischen Säulchen und die reiche Ornamentik ihrer Glieder aus, während in den Füllungen der Rückwände und den ungebührlich phantastischen Bekrönungen der Barockstil mit seinen Maafslosigkeiten alles überwuchert. Die Chorstühle von St. Pierre dagegen haben in ihren Rückwänden ein nüchternes Rahmenwerk, wofür indefs die prachtvoll durchbrochenen Laubgewinde der Seitenwangen entschädigen.

Unter den geschnitzten Kirchenthüren gebührt dem herrlichen Nordportal von St. Maclou zu Rouen[3]) der Preis. Es enthält in schön stilisirter Umrahmung eine Anzahl biblischer Scenen. Ein anderes Prachtstück ist das südliche Portal der Kathedrale von Beauvais,[4]) in jener spielenden Frührenaissance, die gerade in dekorativen Werken den köstlichsten Reiz entfaltet. Die gekrönten Salamander in den Arabesken der unteren Felder deuten auf die Zeit Franz' I.

Eine treffliche Arbeit ist sodann das Portal von St. Wulfram zu Abbeville[5]) vom Jahre 1550, durch seine Statuetten von Heiligen in Renaissancenischen, durch Scenen aus dem Leben der Madonna mit zierlich spielenden Bekrönungen und einen Fries mit einer Darstellung von Kämpfen geschmückt. Ueberaus reich geschnitzt im Stil der Frührenaissance sind auch die Portale der Kirchen St. Antoine und St. Jacques in Compiegne.[6]) Treffliche Chorstühle sieht man unter anderm in der Kirche zu Goupillières[7]) in der Normandie vom Jahre 1532, sodann in der Kirche von Chanpeaux,[8]) für welche ein Meister *Falaize* aus Paris berufen wurde.

[1]) Aufn. in Rouyer et Darcel, art. archit. II, 14. — [2]) Ebenda II, 15—17. — [3]) Voyages, Normandie II, 152. Dazu Palustre II, 264 mit trefflicher Abbildung. — [4]) Chapuy, Moyen âge monum. II, 232. Dazu Palustre I, 56 ff. mit trefflichen Abbildungen. — [5]) Palustre I, 37. — [6]) Ebenda I, 67. — [7]) Ebenda II, 216. — [8]) Ebenda I, 148.



Elegante Arbeiten dieſer Art ſieht man auch in St. Crepin zu Château-Thierry,[1]) zwanzig Niſchen mit Statuetten von Sibyllen und Tugenden, eingefaſst von zierlichen Arabeskenpilaſtern.

Endlich iſt hier noch der ſchönen Kanzel in St. Nicolas zu Troyes zu gedenken, die in Aufbau, Compoſition und Behandlung auffallend an die herrliche Marmorkanzel des Benedetto da Majano in Sta. Croce zu Florenz erinnert. Zierliche korinthiſche Säulen, an den Schäften Engelköpfe, die im Munde kleine Guirlanden halten, faſſen die Ecken ein. Das Ornamentale iſt durchweg von groſsem Reiz, dabei in einer gewiſſen keuſchen Einfachheit behandelt. Auch der Schalldeckel iſt trefflich angeordnet und edel ornamentirt.

Von Werken der Erzdekoration wiſſen wir nichts Namhaftes anzuführen.

§ 106.

Grabmäler.

Zu den glänzendſten Leiſtungen der Renaiſſancekunſt gehören die Denkmäler für die Verſtorbenen, in welchen ſich das religiöſe Gefühl und die weltliche Ruhmſucht, glänzende Prachtliebe und hoher Kunſtſinn wunderſam durchdringen. Was die Uebergangszeit auf dieſem Gebiet geſchaffen, iſt in § 20 erörtert worden. Daſs gelegentlich auch hierbei die gothiſchen Traditionen eine groſse Rolle ſpielen, beweiſt das unvergleichliche Mauſoleum der Kirche zu Brou mit ſeinen prachtvollen Gräbern. Doch gelangt ſeit dem Regierungsantritt Franz' I auch in den Grabmälern die Renaiſſance bald zu ihrem Recht, und es erheben ſich überall im Wetteifer Monumente, in denen die neue Kunſt ihre volle Entfaltung erreicht. Die beiden aus dem Mittelalter überkommenen Hauptformen[2]) ſind das Wandgrab, von welchem das Denkmal des Kardinals Amboiſe ſchon ein glänzendes Beiſpiel gab, und das Freigrab, welches aus einem mehr oder minder reichgeſchmückten Sarkophag (Tumba) beſteht. Aus dem letzteren entwickelt aber die Renaiſſance die denkbar reichſte und höchſte Form, indem ſie über dem Sarkophag eine Art Aedicula als Baldachin auf Säulen emporführt.[3]) Auf die Geſtaltung und Ausſchmückung dieſer Werke übte die italieniſche Kunſt beſtimmenden Einfluſs.

Ein ſtattliches Wandgrab der Frührenaiſſance iſt das Denkmal Herzog René's II von Lothringen, des Siegers über Karl den Kühnen, in der Franziskanerkirche zu Nancy.[4]) Es zeigt eine ſehr kindliche und unbehülf-

[1]) Paluſtre I, 120. — [2]) Wenn wir von den ganz einfachen Grabplatten abſehen. — [3]) Auch dafür liefert das Mittelalter einzelne Vorbilder, z. B. in den prachtvollen Königsgräbern der Kathedrale von Palermo und in verſchiedenen Grabmälern beſonders verehrter Heiliger. — [4]) Chapuy, Moyen âge monum. III, 299.



liche Anwendung des neuen Stiles, hält fich aber von gothifirenden Tendenzen völlig frei. Man fieht in einer rechtwinklig gefchloffenen Flachnifche den Verftorbenen im Herzogsmantel an feinem Betpult vor der Madonna knieend, die auf einem Poftament fteht und ihm ihr Kind entgegenhält. Arabesken, Mufcheln und andere Renaiffanceornamente zieren den Rahmen, der von zwei kurzen Pilaftern mit frei korinthifirenden Kapitälen eingefafst wird. Am oberen Fries zeigen fich Kleeblattbögen als letzter vereinzelter Anklang ans Mittelalter. Darüber eine Attika mit fechs kleinen Heiligenfiguren in Mufchelnifchen zwifchen feinen Pilaftern. Eine unbegreiflich rohe und häfsliche Hohlkehle mit wappenhaltenden Engeln und wunderlich gefchweiften Akroterien bildet den Abfchlufs. Dazwifchen Gott Vater von zwei Engeln angebetet.

Ein etwas einfacheres Grabmal derfelben Gattung ift das des Bifchofs Hugues des Hazard in der Kirche zu Blemod-les-Toul,[1]) Departement der Meurthe. Doch liegt hier nach der Weife des Mittelalters der Verftorbene ausgeftreckt auf feinem Kiffen, und über ihm fieht man, ein feltenes Vorkommen an folcher Stätte, die Figuren der fieben freien Künfte, während am Sockel in hergebrachter Weife Figuren von Trauernden dargeftellt find, welche ein Spruchband mit der Infchrift: »NASCI. LABORARE. MORI.« halten. Die architektonifche Einfaffung bewegt fich in den Formen der Frührenaiffance, in welche jedoch die mittelalterliche Auffaffung noch hineinfpielt.

Ein fchönes Beifpiel diefer Wandgräber ift das Denkmal des Kardinals Hémard vom Jahre 1543 in der Kathedrale zu Amiens[2]), unten mit Pilafterftellungen, darüber mit Statuetten von Tugenden in der weit geöffneten, ebenfalls von Pilaftern eingerahmten Nifche, in welcher der Verftorbene vor dem Betpult knieend dargeftellt ift. Originell und reich ausgeführt in der Kathedrale von St. Omer das Grab Sidrachs de Lalaing vom Jahre 1534,[3]) von *George Monoier* gearbeitet. Es ift zwifchen zwei Pfeilern des Chorumgangs angebracht und wird von einer prächtigen Confole getragen, die auf einer Säule ruht. Das fehr elegante Denkmal trägt durchaus noch den Charakter der Frühzeit. Ebendort das prächtige Grabmal des Bifchofs Euftache de Croy vom Jahre 1538, die Arbeit eines Meifters *Jacques du Broeucq*. Eins der zierlichften derartigen Denkmäler ift das Wandgrab in der Kirche von Maignelay,[4]) das fich auf zwei eleganten Confolen über einer ionifchen Säule erhebt, nicht unähnlich dem von St. Omer. In echt franzöfifcher Auffaffung zeigen fich über den Infchrifttafeln zwei grinfende Gerippe als Bruftbilder. Ein Freigrab im edlen Stil der feinften Früh-

[1]) Chapuy, Moyen âge monum. III, 311. — [2]) Paluftre I, 43, — [3]) Ebenda I, 24. — [4]) Edenda I, 66.

renaissance ist das Denkmal von Charles de Lalaing im Museum zu Douai,[1]) ehemals in der Abbaye des Prés, vom Jahre 1558. Auf einem Sarkophag von schwarzem und weissem Marmor, der mit korinthischen Pilasterchen und dazwischen mit Medaillons geschmückt ist, sieht man die ausdrucksvolle ritterliche Gestalt liegend ausgestreckt. In den Medaillons sind Brustbilder allegorischer Figuren von Tugenden dargestellt. Ein andres Denkmal ist im Chorumgang der Kathedrale zu Narbonne erhalten, das zu den elegantesten Werken dieser Art gehört. Zwischen den nördlichen Chorpfeiler ist ein kleines bischöfliches Grabmal der Frührenaissance eingebaut, das in seiner bescheidenen Zierlichkeit sehr anziehend sich darstellt. (Fig. 131). Als Wandgrab angelegt, lehnt es sich mit der Rückseite an die Umfassungsmauer des Chores. Zwei schlanke, gegürtete Säulen mit korinthischen Kapitälen, zwischen ihnen in der Mitte ein dekorirter Pfeiler mit ähnlichem Kapitäl, erheben sich auf einem reich geschmückten Unterbau und tragen ein Gebälk, dessen Fries zwischen kleinen Säulenstellungen abwechselnd mit geflügelten Engelköpfen und Todtenschädeln dekorirt ist. Als hätte der Gegensatz dieser wunderlichen Ornamentik noch schärfer betont werden sollen, sind die Engelköpfe möglichst pausbäckig dargestellt. Auch am Postament des Unterbaues ist mit Todtenschädeln, Handsceletten und ähnlichem Knochenwerk eine unliebsame Ornamentik in Scene gesetzt. Gefälliger ist der Sarkophag dekorirt, der zwischen graziösen Balustersäulchen Statuetten von Klagenden enthält, wie sie unter der Bezeichnung »li plourans« so oft an französischen Monumenten vorkommen. Die Figur des Verstorbenen, welche der Sarkophag ohne Zweifel trug, ist wahrscheinlich in der Revolution zerstört worden.

Zur vollen Höhe entfaltet sich das Grabmal der Renaissance zuerst (vgl. Fig. 132) in dem Denkmal Ludwigs XII und dessen Gemahlin Anna von Bretagne in der Kirche von St. Denis, welches gegen 1518 vollendet wurde.[2]) Wahrscheinlich war es *Jean Juste* von Tours, der diess schöne Werk entwarf und ausführte. Es besteht aus einem baldachinartigen Bau, der sich über einem hohen Sockel erhebt, an den Schmalseiten mit zwei, an den Langseiten mit vier Arkaden auf Pfeilern sich öffnend. Das ganze Werk ist in weissem Marmor ausgeführt. Am Unterbau sieht man in malerisch behandelten Reliefs Scenen des italienischen Feldzuges, namentlich die Schlacht von Agnadel und den Einzug des Königs in Genua. In den Oeffnungen der Arkaden sind die Marmorstatuen der zwölf Apostel sitzend angebracht. Auf der Plattform des Baldachins knieen vor ihren Betpulten die lebensgrossen Figuren des königlichen Paares. Sodann liegen

[1]) Palustre I, 9. — [2]) Gailhabaud IV, und E. F. Imbard, tombeaux de Louis XII et de François I. Fol. Paris. Ueber die Bildwerke vergl. Lübke, Gesch. der Plastik, S. 624.



dieſelben in abſchreckender Lebenswahrheit als nackte Leichen ausgeſtreckt auf dem Sarkophag, den die Arkaden umſchlieſsen. Die architektoniſchen

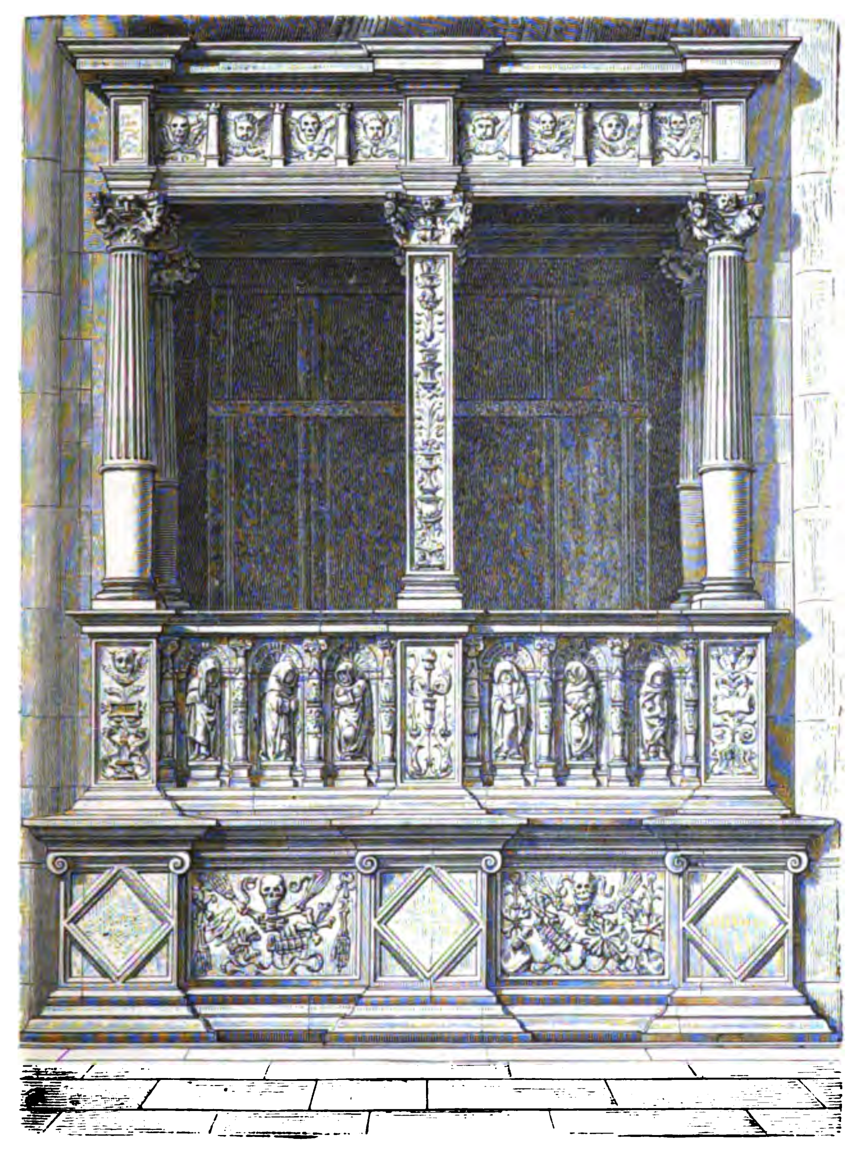


Fig. 131. Grabmal in der Kathedrale von Narbonne. (Baldinger nach Phot.)

Formen des Denkmals ſind von vollendeter Anmuth, die Pilaſter mit reizend variirten freikorinthiſirenden Kapitälen, ihre Schäfte mit eleganten Arabesken,

die Bogenzwickel mit Genien und Emblemen, die Bogenleibungen mit Caſſetten geſchmückt. Prachtvolle Caſſettirungen mit ſchönen Roſetten gliedern auch die innere Decke des köſtlichen kleinen Gebäudes.

Auch das Wandgrab erhält bald darauf ſeine groſsartigſte Ausbildung an dem Denkmal, welches Diana von Poitiers von 1535 bis 1544 ihrem verſtorbenen Gemahl Louis de Brézé in der Kathedrale von Rouen errichten lieſs.[1]) Es befindet ſich in der mittleren Chorkapelle, dem Grabmal Amboiſe gegenüber. Der Stil desſelben ſtreift die feine Ornamentation der Frührenaiſſance ab, um an ihrer Stelle durch bedeutendere Ausprägung und ſtrengere Anwendung der antiken Formen zu wirken. Die Compoſition des Ganzen iſt nicht ohne Gröſse, dabei elegant und prachtvoll. Sie beſteht aus einer flachen Wandniſche, welche unten von gekuppelten korinthiſchen Säulen auf hohen Stilobaten eingefaſst wird. Dieſe tragen ein mit Masken, Fruchtſchnüren und Adlern geſchmücktes Gebälk. Ueber dem Geſimſe desſelben erhebt ſich eine zweite Ordnung, von paarweis verbundenen, maleriſch bewegten Karyatiden gebildet, die eine groſse Bogenniſche mit dem Reiterbild des Verſtorbenen einſchlieſsen. An den Zwickeln ſind Victorien mit Palmen und Lorbeerkränzen ausgemeiſselt, und der Fries beſteht aus einer Compoſition von kränzeſpendenden Victorien, geflügelten Löwen und Vaſen. Ueber dem Geſims baut ſich als Abſchluſs des Ganzen eine von Compoſitaſäulen umſchloſſene Aedicula auf, in deren Niſche die allegoriſche Geſtalt der Tugend ſitzt. Auf den Ecken bilden Akroterien mit Wappen die Bekrönung, durch einwärts geſchweifte Voluten mit dem mittleren Tabernakel verbunden. Nach der Sitte der Zeit und des Landes ſieht man auch hier auf dem Sarkophag, der den unteren Theil der Niſche ausfüllt, die nackt ausgeſtreckte, nur zum Theil mit dem Leichentuch verhüllte Geſtalt des Todten. Die Fläche über ihm wird durch zwei Inſchrifttafeln mit Barockrahmen von Cartouchenwerk und Fruchtſchnüren belebt. Zu Häupten des Todten kniet hinter den Säulen der Einfaſſung im Wittwenſchleier betend ſeine Gemahlin; ihr gegenüber an der andern Seite ſteht die Madonna, ihr Kind auf den Armen troſtreich darreichend. Das ganze Werk iſt aus Alabaſter und ſchwarzem Marmor unter Anwendung reicher Vergoldung ausgeführt. Ueber ſeinen Urheber iſt nichts Beſtimmtes bekannt, doch ſpricht Manches für *Jean Goujon*.

Beſſer unterrichtet ſind wir über die Entſtehung des groſsartigen Denkmals, welches Heinrich II für Franz I und deſſen Gemahlin Claude ſeit 1555 in der Kirche zu St. Denis errichten lieſs.[2]) Es iſt eins der vorzüglichſten Werke von *Philibert de l'Orme*, der es nicht bloſs entworfen,

[1]) Aufn. in Rouyer et Darcel, art archit. I, pl. 9—12. Ueber die Bildwerke vergl. Lübke, Geſch. der Plaſtik, III. Aufl. S. 864. — [2]) Aufn. in dem oben genannten Werk von Imbard. Ueber die Bildwerke vgl. Lübke, Geſch. der Plaſtik, S. 625. 685.



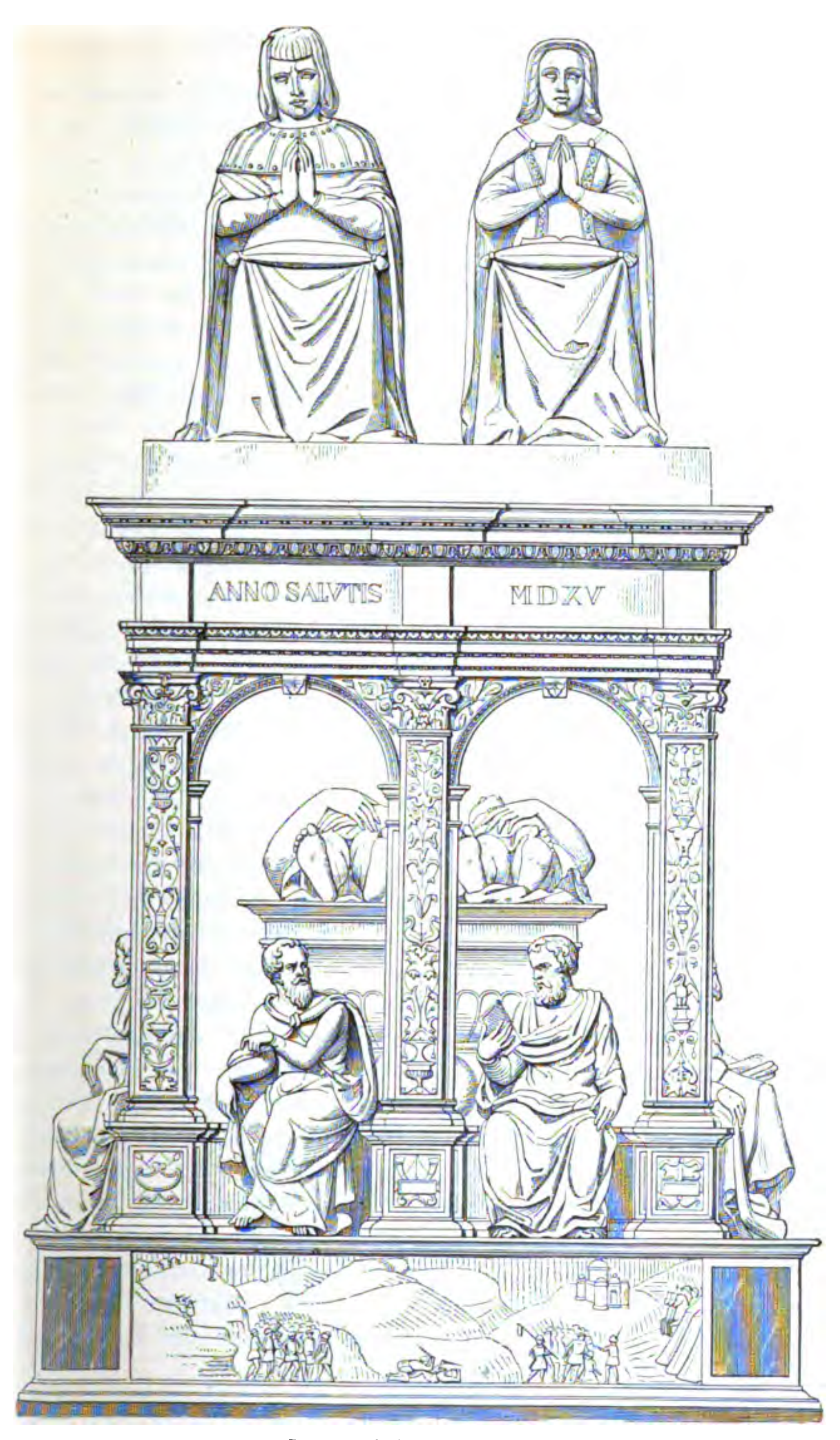


Fig. 132. Grabmal Ludwigs XII.

sondern auch seine Ausführung geleitet hat.[1]) Ganz aus weissem Marmor erbaut, überbietet es an Grossartigkeit alle früheren Werke, namentlich auch das benachbarte Denkmal Ludwigs XII. Zudem ist es bezeichnend für den seit circa 1540 eingetretenen Umschwung der Anschauungen, denn anstatt wie in der Frührenaissance sämmtliche Flächen mit zierlichen Arabesken zu bedecken, bildet es die architektonischen Formen und Linien in strenger Reinheit durch und verweist die Mitwirkung der Plastik auf das Gebiet des selbständig figürlichen Schmuckes. Dadurch wird bei allem Reichthum der Eindruck ein mehr architektonischer, und die Gesammtwirkung gewinnt eine Würde und Grösse, die der monumentalen Bedeutung eines Grabdenkmals am besten entspricht.

Die Grundform ist ähnlich der am Denkmal Ludwigs XII: zwei Sarkophage mit den ausgestreckten Leichen des Königspaares, umfasst und überragt von einem baldachinartigen Arkadenbau. Da die Decke desselben jedoch nicht flach ist, sondern aus einem Tonnengewölbe besteht, so bedurfte es kräftigerer Widerlager, die in Form von massenhaften Pfeilern mit vorgelegten Säulen angeordnet sind. Vier Hauptpfeiler in quadratischer Anordnung, durch grosse Rundbögen verbunden, bilden den mittleren Theil. In kleinerem Abstande entsprechen denselben in der Längen- und der Queraxe des Monuments Eckpfeiler, an den Querseiten durch Balustraden verbunden, mit den Mittelpfeilern durch kleinere, niedrigere Bögen zusammenhängend, so dass das Denkmal einen kreuzförmigen Grundriss und von allen Seiten die Gestalt eines Triumphbogens zeigt. Die Säulen sammt dem Gebälk und den Gesimsen sind im reichsten ionischen Stil durchgeführt, die schlanken Schäfte cannelirt, sämmtliche Glieder in feiner und lebensvoller Weise mit den entsprechenden antiken Ornamenten geschmückt. Den Hauptantheil an der reicheren Wirkung nimmt aber die figürliche Plastik. Der Sockel des ganzen Denkmals sammt den Stilobaten der Säulen ist mit miniaturartig fein, aber in völlig malerischem Stil durchgeführten Darstellungen der Schlachten Franz' I, namentlich der von Marignano und Cérisolles bedeckt. An den Zwickeln der grossen Bögen sind schwebende Genien gemeisselt, namentlich aber ist das grosse Tonnengewölbe mit den Flachreliefs der Evangelisten sowie allegorischer Tugenden und schwebender Genien geschmückt, und die einzelnen Felder erhalten durch breite Flechtbänder mit Rosetten in den Oeffnungen ein Rahmenwerk vom edelsten Stil. Diese Reliefs sind von *Germain Pilon*, die liegenden Gestalten des königlichen Paares von *Pierre Bontemps* ausgeführt. Auf der Plattform des Denkmals knieen im Gebet die lebensgrossen Figuren des Königs und der Königin und ihrer beiden Söhne.

[1]) Ueber das Historische vergl. des Grafen Delaborde Renaiss. des arts, p. 445. 446. 454. 460. 462. 470. 479. 484.

Nach dem Mufter diefes grofsartigen Werkes liefs Katharina von Medici, ebenfalls zu St. Denis, für fich und ihren verftorbenen Gemahl Heinrich II ein ähnliches Denkmal errichten. Es ift gleich jenem ganz aus Marmor ausgeführt, und der Entwurf dazu wird bald de l'Orme, bald Bullant oder felbft Primaticcio zugefchrieben. Die Anordnung ift diefelbe: auf einem Sarkophag fieht man die ausgeftreckten Leichen des königlichen Paares. Zwölf Säulen von dunklem Marmor mit Compofitakapitälen tragen den Arkadenbau, auf deffen Plattform Heinrich II und Katharina in lebensgrofsen Erzfiguren knieend angebracht find. Die Architektur im Ganzen ift derber, kühler, von fchwereren Formen, das Gebälk über den Säulen vorgekröpft; zwifchen den letzteren durchbrechen fenfterartige Oeffnungen die einzelnen Felder. Am Sockel find Marmorreliefs von *Germain Pilon* angebracht, und auf den Ecken des Gebäudes erheben fich auf vorgefchobenen Poftamenten die Erzgeftalten der vier Kardinaltugenden.

Diefs ift das letzte grofse Grabdenkmal der franzöfifchen Renaiffance. Mit dem Beginn des 17. Jahrhunderts dringt jene malerifche Auffaffung auch hier ein, welche aus den Grabmälern nichts anderes als theatralifche Scenen, im beften Fall lebende Bilder zu machen wufste. Solcher Art ift das Grabmal Richelieu's in der Kirche der Sorbonne, wo der Kardinal, auf dem Sarkophag ausgeftreckt, durch die Figur des Glaubens halb aufrecht gehalten wird, während das untröftliche Frankreich zu feinen Füfsen jammert. Solcher Art ift im Mufeum zu Verfailles das Denkmal des Herzogs von Rohan, um welchen fich zwei Genien bemühen, von denen der eine ihm den Kopf ftützt, während der andere wehklagend den Herzogsmantel um ihn fchlägt. Bei folchen »geiftreichen« Erfindungen, die grofsentheils von den Malern der Zeit herrühren, hat die Architektur zu verftummen.





X. KAPITEL.

DAS KUNSTGEWERBE DER EPOCHE.



§ 107.

ALLGEMEINER CHARAKTER.

ES läſst ſich leicht denken, daſs mit einer ſo reichen Blüthe wie die franzöſiſche Renaiſſance ſie entfaltet hat, eine nicht minder glänzende Ausbildung der verſchiedenen Kunſtgewerbe Hand in Hand geht. Die Prachtliebe des Hofes und der Groſsen ſteht auch hier als bewegendes Motiv in erſter Linie, Franz I gab für die geſammte Umgebung den Ton an, und Heinrich II, ſowie die folgenden Herrſcher traten in ſeine Fuſsſtapfen. Niemals vielleicht iſt in den modernen Zeiten die äuſsere Erſcheinung der Menſchen in Kleidung und Schmuck und in der Geſtaltung der Wohnräume ſo edel und ſtilvoll behandelt worden wie damals. Wie ſehr auch hiefür die Einflüſſe Italiens beſtimmend waren, wie die dort empfangenen Eindrücke ſchon unter Karl VIII und Ludwig XII zu einer Umwandlung der franzöſiſchen Anſchauungen führten, die dann alsbald die Berufung italieniſcher Künſtler zur Folge hatte, iſt oben im erſten Kapitel gezeigt worden. Während nun für die Entwicklung der Architektur jene fremden Einflüſſe kaum irgendwie von Bedeutung waren, da die nationalen Anſchauungen, Sitten und Gewohnheiten zu mächtig gegen die fremde Form reagirten, läſst ſich in den begleitenden Künſten, und ſpeziell in den Kunſtgewerben ein ſtarker italieniſcher Einfluſs nicht verkennen. Für die Goldſchmiedearbeit war die Berufung eines Meiſters wie Benvenuto Cellini ohne Frage von epochemachender Bedeutung. Die Majolika erhielt einen erſten Impuls durch die Berufung des Girolamo della Robbia, der mit ſeinen farbig glaſirten Terracotten die Fuſsböden, die Frieſe und Medaillons der Arkaden, ſowie die Caſſetten der Hallendecken am Schloſs Madrid und

ſpäter auch zu Fontainebleau zu ſchmücken beauftragt wurde. Für die prachtvollen Rüſtungen wurden die berühmten Mailänder Waffenſchmiede in Anſpruch genommen; aber wir wiſſen auch, daſs die deutſchen Harniſchmacher vielfach für den franzöſiſchen Hof verwendet wurden, daſs namentlich Jörg Seuſenhofer von Innsbruck durch Franz I berufen wurde und daſs vielleicht auch Hans Muelich Entwürfe für Franz I und Heinrich II lieferte.

Iſt alſo für manche Techniken auswärtiger Einfluſs und fremde Thätigkeit bezeugt, ſo läſst ſich gleichwohl vielfache Mitwirkung einheimiſcher Künſtler und Werkleute vorausſetzen und auch nachweiſen. Im Ganzen aber wird man in manchen Zweigen der Kunſtgewerbe eine ſpezifiſch franzöſiſche Behandlung nicht gerade behaupten können; franzöſiſche Schmuckſachen werden im Weſentlichen in derſelben Weiſe componirt und ausgeführt, und namentlich mit dem ganzen Reiz farbiger Schmelzwerke, dem Schimmer der Perlen, dem Glanz der Edelſteine ausgeſtattet, wie die deutſchen Werke; Wappen und Rüſtungen erhalten ebenſo wie in Deutſchland durch Aetzung, Niellirung und Tauſchirung das unvergleichliche Gepräge höchſter Kunſtvollendung und ornamentaler Pracht. Nur das Eine etwa läſst ſich bemerken, daſs unter dem Einfluſs der Beſteller, eines kunſtſinnigen Hofes und prachtliebender Fürſten unter Mitwirkung des den Franzoſen beſonders eigenen Sinnes für formale Vollendung, Grazie und Feinheit dieſe Werke einen beſonders vornehmen und zugleich graziöſen Charakter gewinnen, und daſs beſonders auch das Figürliche voll Schwung und Anmuth iſt. Für die Ornamentalcompoſition auf den verſchiedenſten Gebieten wurde aber die italieniſche Kunſt am meiſten einfluſsreich durch die Schule von Fontainebleau, welche zuerſt die ſogenannten Grottesken der italieniſchen Hochrenaiſſance im Norden einbürgerte, die dann mit ihren ſeltſamen, oft kunterbunten und überladenen Zuſammenſtellungen von Blumengewinden, Fruchtſchnüren, Masken, phantaſtiſchen Fabelweſen, Emblemen, Inſtrumenten und dgl. bald ihren Weg auch nach Deutſchland fanden. In Frankreich wird alſo die harmoniſche und edle Ornamentik der Frührenaiſſance, die im Weſentlichen auf ſchön gezeichnetem Laubwerk mit ſparſam eingeſtreuten Figuren beruht, früher von jener bunten Miſchgattung verdrängt als irgendanderswo im Norden. Beiſpiele dieſer Richtungen und des Kampfes derſelben unter einander haben wir ſchon oben bei der Betrachtung der Bücherilluſtration § 7 zur Genüge kennen gelernt.

Wo nun die franzöſiſchen Kunſtgewerbe in ihren Schöpfungen denen der übrigen Länder, namentlich Deutſchlands nahe verwandt ſind, da bedarf es hier keiner eingehenden Schilderung, ſondern nur einer Verweiſung auf das in der Geſchichte der deutſchen Renaiſſance Kapitel III Geſagte; ich beſchränke mich hier auf diejenigen Zweige kunſtgewerblicher Thätigkeit, in welchen Frankreich zu eigenartigen Leiſtungen durchgedrungen iſt.

§ 108.

Schreinerei und Schnitzerei.

Den Anfang möge eine Betrachtung der künftlerifchen Holzarbeit machen, die in Frankreich ganz bemerkenswerthe Eigenthümlichkeiten aufweift. Allerdings ift von der betreffenden Ausftattung der Schlöffer, von den Wandvertäfelungen, gefchnitzten Decken, kunftreichen Thüren u. dgl., durch die Bilderftürmerei der Revolutionszeit unendlich Vieles zerftört worden; dennoch ift in öffentlichen Sammlungen, namentlich im Hôtel de Cluny manches Werthvolle erhalten und dasfelbe gilt von den Möbeln der Zeit. Ich erinnere an die reichgefchnitzte mit den Wappen Heinrichs IV und der Maria von Medici gefchmückte Holztreppe aus dem Palais de Juftice, jetzt im Hôtel de Cluny, an die Prunkbettftatt aus der Zeit Franz' I, an den gefchnitzten Schrank aus dem Schlofs von Fontainebleau und an den fchönen, der Zeit Heinrichs II angehörenden Schrank aus Nufsbaumholz, fämmtlich in derfelben Sammlung. Die eigenthümlichen Vorzüge der franzöfifchen Arbeiten diefer Art beruhen auf der Klarheit der Compofition und dem echten Holzftil, der niemals in die bei den deutfchen Werken überwiegende Nachahmung der Steinconftruction verfällt. Es ift alfo den franzöfifchen Arbeiten diefer Art ein gefunderes Prinzip und ein tieferes Verftändnifs des der Holzarbeit zukommenden Formgepräges eigenthümlich. Als Erläuterung geben wir die Darftellung einer Hausthür aus Blois (Fig. 133), welche diefe Vorzüge auf's Anziehendfte zur Erfcheinung bringt. Man möchte fagen, dafs hier der tief in den Geift der Nation eingedrungene Geift mittelalterlicher Conftruction noch nachwirke und in den Formen des neuen Stiles feine Auferftehung feiere. Denn wie klar, wie conftructiv verftändig ift die Anlage des Ganzen, die Eintheilung und Gliederung durch ein befcheidenes und doch wirkfames Rahmenwerk, wie glücklich die Ausfüllung der Flächen, der kleineren Felder, Friefe, Zwickel und des Bogenfeldes durch Ornamente, deren Grundaccord ein weich gezeichnetes und plaftifch fein bewegtes Laubwerk ift, während Figürliches an paffender Stelle als Blüthe des Ganzen heraus tritt. So wirkt das Ganze reich und doch ohne Ueberladung, lebensvoll und vornehm zugleich. Das Cartouchenwerk der beginnenden Hochrenaiffance ift in weifer Zurückhaltung nur den oberen Thürfeldern zugedacht.

Aehnliche Vorzüge find durchweg den Möbelcompofitionen der franzöfifchen Renaiffance eigen.[1]) Klarheit der Conftruction und des Aufbaues,

[1]) Vergl. die trefflichen Aufnahmen von H. Herdtle, Möbelformen der franzöfifchen Renaiffance. Wien 1881. Fol. Einiges auch in A. Lambert, l'architecture Suiffe, fowie in der Publikation der Sammlung Bafilewsky.





Fig. 133. Hausthüre zu Blois. (Baldinger nach Phot.)

angemeſſene Gliederung, geſchmackvolle Vertheilung der Ornamente, die nach Zeichnung und plaſtiſcher Entwicklung für die Technik des Holzſchnitzens berechnet ſind, bilden die Vorzüge des franzöſiſchen Möbels. An die Stelle des trockenen Formalismus der Spätgothik tritt das lebensvolle Ornament der Renaiſſance, beſonders in ſeinen feinen Laubverſchlingungen. Zuerſt herrſcht noch eine derbere Behandlung, die ſich mit dem anfänglich zur Verwendung kommenden Eichenholz aus dem Mittelalter herſchreibt. Bald aber tritt an die Stelle dieſes derberen Materials das geſchmeidigere, dem Schnitzmeſſer die höchſten Feinheiten geſtattende Nuſsbaumholz. Nach und nach bürgern ſich auch die antiken Säulenordnungen mit ihren Geſimſen und Frieſen, ihren Giebeln, Hermen und Karyatiden ein, werden jedoch in einer dem Holzſtil entſprechenden Weiſe umgeſtaltet. Zuerſt liebt man wohl unterſetzte korinthiſirende Rahmenpilaſter mit Laubornamenten an dem kurzen Schaft. Beſonders in den nordiſchen Schulen, in der Normandie, Picardie und Flandern herrſchen dieſe ſtämmigen Formen vor. In der Isle de France dagegen macht ſich der Einfluſs der Schule von Fontainebleau geltend, die Möbel erhalten einen ſchlanken Aufbau, elegante Gliederungen, feine mäſsig ausladende Profile. Das Möbel geht immer mehr aus den Händen des Zimmermanns in die des Architekten und Bildſchnitzers über. Meiſter wie Goujon und Du Cerceau machen ihren Einfluſs geltend. Dazu kommt reicher maleriſcher und plaſtiſcher Schmuck mit eingelegter Arbeit, mit Intarſien, Marmorplatten, Emailgemälden und anderem farbigem Zuſatz, wodurch oft eine überaus elegante Geſammtwirkung hervorgerufen wird. Als bezeichnendes Beiſpiel dieſer Gattung diene der in Fig. 134 dargeſtellte Schrank.

Weſentlich anders geſtalten ſich die Möbel der burgundiſchen Schule, in deren Geſammtform und Einzelbehandlung etwas von ſüdlicher Ueppigkeit eindringt. Der Aufbau iſt breiter, maſſiger, die Gliederung herausfordernder, die feinen Säulchen werden durch ſchwungvoll bewegte Hermen und Karyatiden verdrängt, ja bisweilen treten ſolche Figuren in drei Stockwerken auf, worin man eine beſondere burgundiſche Eigenart erkennt. Alle Formen und Ausladungen ſind kräftiger, beſonders das Laubornament iſt von quellender Ueppigkeit, und in den Füllungen ſieht man Reliefs von keck bewegten Reiter- und Kriegergeſtalten. Von verwandter Art ſind die Möbel im Süden und beſonders in Lyon, ähnlich maſſenhaft aufgebaut, breit angelegt und mit glänzendem Reichthum dekorirt, doch in der guten Zeit ſtets mit feinem Verſtändniſs eingetheilt und abgeſtuft.

Bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts behalten die franzöſiſchen Möbel im Weſentlichen ihren ſchönen ſtilvollen Charakter und bleiben den barocken Ausſchreitungen fern, welchen die Möbel in Deutſchland ſchon früh verfallen. Erſt unter Ludwig XIII kommt ſchwerfällige Derbheit in den Auf-

bau und Ueberladung in die Gliederung, namentlich überwuchert das Cartouchenwerk die Dekoration, die ſchlanken Säulen werden zu gewundenen

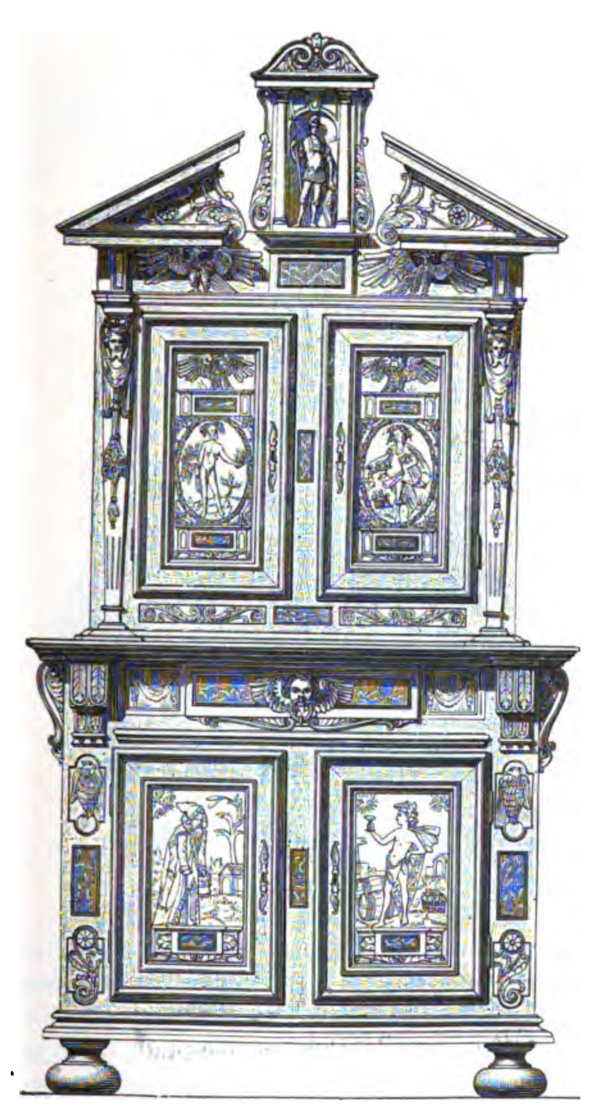


Fig. 134. Franzöſiſcher Schrank nach Herdtle.

und das vegetative wie figürliche Ornament verfällt ſeelenloſer Stumpfheit. Damit hat dieſe Epoche ihren Abſchluſs erreicht.

§ 109.

TÖPFEREI: TERRACOTTEN UND STEINZEUG.

Auch auf dem Gebiet der Töpferei [1]) blieb Frankreich noch ziemlich lange der mittelalterlichen Ueberlieferung treu, und als dann die neuen Formen von Italien her allmählich Eingang fanden, hielt man doch noch eine Weile an der hergebrachten mittelalterlichen Technik feft, fo dafs die grüne Kupferglafur und die Bleiglafur fich gegen die Zinnglafur der Fayence eine Zeit lang behaupteten. Auf diefen Werken wie z. B. den Gefäfsen von Beauvais und der Normandie bilden grün, braun und weifs einen harmonifchen Farbenakkord. Wie lange diefe Technik fich erhalten



Fig. 135. Bleiglafirte Gourde. Louvre.

hat, beweift unter vielen andern Beifpielen eine grüne bleiglafirte Jagdgourde des Louvre, welche mit Masken, Löwenköpfen und dem Wappen der Montmorency verziert ift (Fig. 135). Ein Hauptort der Fabrikation diefer Werke war fchon feit dem 14. Jahrhundert die Stadt Beauvais, deren Töpferwaare fich durch einen blafsgrünen Ton auszeichnet und bis zur Zeit Ludwigs des XIII vorkommt. Sogar Rabelais erwähnt im Pantagruel diefe Gefäfse, und im Panurg die blauen Gefäfse von Savignies. Neben diefen Orten machen fich Saintes, Rennes, La Chapelle des Pots, dann aber im

[1]) Hiftoire de la Céramique par Albert Jacquemart. Paris 1873. — Grundrifs der Keramik von Friedr. Jaennicke. Stuttgart 1879.

füdweftlichen Frankreich Sadirac bei Bordeaux als Fabrikationsorte folchen Gefchirrs bemerklich.

Die Einführung der Renaiffance gefchah zuerft durch italienifche Künftler, welche fich in Frankreich niederliefsen und die italienifche Majolika zur Geltung brachten. So wiffen wir ja, dafs Franz I für die Ausfchmückung feines Schloffes Madrid den Girolamo della Roblia kommen liefs. Trotzdem blieb noch lange Zeit neben diefen fremden Arbeiten die franzöfifche Töpferei bei ihrer frühern Technik und machte dem Zeitgefchmack nur in der Aufnahme der neuen Formen ein Zugeftändnifs. Wie



Fig. 136. Bodenplatten aus dem Museum zu Sèvres.

fehr diefelben bisweilen den italienifchen fich näherten, geht aus den fchönen emaillirten Bodenplatten hervor, mit welchen das Schlofs zu Ecouen gefchmückt war und von denen wir jetzt wiffen, dafs fie durch einen einheimifchen aus der Normandie ftammenden Künftler *Maffeot Abaquesne* ausgeführt waren. Man weifs, dafs diefer Meifter aber auch emaillirte Gefäfse gefertigt hat. Reiche Auswahl franzöfifcher Boden- und Wandbekleidungsplatten findet man im Mufeum zu Sèvres, aber auch im Louvre und im Hôtel de Cluny (Fig. 136). In der Eintheilung und der Ornamentik diefer Platten, die aus Laubranken, Kränzen und Medaillons befteht, zeigt fich die ganze Anmuth der Frührenaiffance. Hierher gehören auch die

glaſirten Bodenplatten aus der Schloſskapelle zu Oiron, welche in grünlich ſchwarzer Zeichnung Linearornamente auf blaſsröthlichem Grunde enthalten, wozu noch die lebhaft colorirten Familienwappen kommen. Eine beſonders für Frankreich bezeichnende Eigenheit ſind die Giebelſpitzen, Windfahnen, Firſtziegel und andere Dachverzierungen, welche den damaligen franzöſiſchen Bauten namentlich in der Normandie groſsen maleriſchen Reiz verliehen.

Zu den Hauptorten der Fabrikation der franzöſiſchen Fayence gehört ferner Avignon, deſſen dunkelbraune Gefäſse, Kannen und Vaſen, Schalen,



Fig. 137. Kanne von F. Briot. Samml. A. v. Rothſchild.



Fig. 138. Steinzeug-Vaſe. Louvre.

Schüſſeln, Tafelaufſätze u. ſ. w., eine reichere Ornamentik mit durchbrochenen Reliefs in gelbem Ton, namentlich Masken u. dergl. zeigen. Aehnlich ſind die Gefäſse von Clermont Ferrand, jedoch iſt die Farbe derſelben noch dunkler und die Ornamente ſind netzartig. Ueberaus reich und mit glänzendem plaſtiſchen Schmuck in reicher Farbengebung durchgeführt ſind die Arbeiten des *François Briot*, der um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Paris lebte und von dem man einige Prachtſtücke kennt. (Fig. 137.)

Das franzöſiſche Steinzeug iſt gröſstentheils, ähnlich dem deutſchen, in grauer Farbe mit blauen Ornamenten durchgeführt. Als Hauptorte werden wiederum Beauvais und Savignies bezeichnet. In der Ornamentik bleibt das franzöſiſche Steinzeug an Reichthum und Phantaſiefülle weit hinter dem deutſchen zurück und kennt namentlich kaum den dort ſo beliebten Schmuck von Figuren und Sinnſprüchen. Meiſtens findet man auf dieſen Gefäſsen nur Blumenornamente, beſonders die Lilie, auſserdem Roſetten, Guirlanden und Wappen. (Fig. 138.)



Fig. 139. Schüſſel von Paliſſy. Samml. des Marquis de St. Seine.

§ 110.
Bernard de Palissy.

Der berühmteſte unter den Meiſtern der franzöſiſchen Töpferei, *Bernard de Paliſſy*,[1]) wurde um 1510 zu La-Chapelle-Biron im Perigord geboren. Er machte dort ſeine Lehrzeit bei einem Glaſer durch. Dieſes Gewerbe, damals ſchon durch die Glasmalerei von hoher künſtleriſcher Bedeutung, genügte jedoch dem eifrigen jungen Mann nicht, der ſich in ſeinen Muſseſtunden mit dem Studium der Geometrie und Perſpektive, mit

[1]) Vgl. die Literatur bei § 109. Dazu Mrs. M. Pattiſon, the renaiſſance of art in France. Vol. II. p. 246 ff.

Zeichnen, Malen und Modelliren weiter zu bilden fuchte. Nach feinen Lehrjahren durchwanderte er Frankreich, Flandern und die Rheinlande und wufste fich durch das Studium der Naturwiffenfchaften, befonders der Chemie immer umfaffendere Kenntniffe zu erwerben. So erwarb er als echter Künftler der Renaiffance den Grund zu jener umfaffenden wiffenfchaftlichen Bildung, welche er fpäter in feinen Schriften niedergelegt hat. Als er 1539 von der Wanderfchaft heimkehrte und fich in Saintes niederliefs, wo er fich einen Hausftand gründete, wurde er durch eine ihm zu Geficht kommende Fayencetaffe aufs lebhaftefte angeregt und zu eigenen Verfuchen veranlafst, die befonders auf Darftellung weifsen Emails hinaus-



Fig. 140. Humpen von Paliffy. Louvre.

gingen. Rührend ift die Erzählung von den fchweren Sorgen, den bitteren Enttäufchungen, welche ihm durch alle diefe Verfuche bereitet wurden. Trotz der Noth, in die er gerieth, trotz der Vorwürfe feiner Frau und der Warnungen feiner Freunde fetzte er mit eiferner Beharrlichkeit und ungebrochenem Muthe feine Experimente fort. Nach den fchwerften Opfern und Entfagungen gelang ihm endlich die Darftellung des Emails und damit begann für ihn die Epoche feines Glanzes. Nachmals fchrieb der treffliche Künftler an Antoine des Ponts: »J'ay trouvé grace devant Dieu qui m'a fait connoiftre des fecrets qui ont efté jusques à prefent inconnuz aux hommes.« Seine erften Arbeiten waren die fogenannten Pièces ruftiques figulines, (Fig. 139), welche durch ihre ganz neue Eigenartigkeit fchnell allgemeine

Bewunderung erregten und ihm bei Heinrich II und Catharina von Medici sowie andern vornehmen Personen alsbald glänzende Aufträge verschafften. Da Palissy gleich mehreren der bedeutendsten Künstler der Zeit Protestant war, so erlitt er, als die fanatischen Verfolgungen begannen, die schwersten Bedrängnisse, die in der Zerstörung seines Hauses und seiner Werkstatt gipfelten und ihn selbst dem Tode nahe brachten. Erst durch seine Berufung nach Paris in den Dienst des Königs wurde er den Verfolgungen enthoben und durfte im Auftrage der Königin Mutter auf dem Platze, wo später die Tuillerien erbaut wurden, sich eine Werkstatt errichten, in welcher er oft von Catharina von Medici besucht wurde. Außerdem eröffnete er Vor-



Fig. 141. Schüssel von Palissy. Louvre.

lesungen über Physik und allgemeine Naturwissenschaften, durch welche er die gelehrten Kreise der Hauptstadt zu fesseln wußte. Aber trotz des Schutzes Seitens der höchsten Persönlichkeiten wurde der treue Protestant im Jahre 1588 im hohen Alter in die Bastille geworfen, wo Heinrich III ihn wiederholt selbst besuchte, um ihn zu bekehren, welche Bemühungen der standhafte Künstler mit Hohn zurückwies. Wohl wurde er dem Schaffot entzogen, aber der schwache König ließ ihn langsam im Gefängniß verschmachten. Er starb 1589.

Unter seinen Arbeiten sind die oben bereits erwähnten diejenigen, welche als die eigenthümlichsten ihm den höchsten Ruhm eingetragen haben. Es sind die heutzutage wieder stark nachgeahmten runden und ovalen

26*

Schüſſeln (Fig. 139), welche als Schauſtücke mit äuſserſt naturwahr imitirten Reliefgeſtalten von Schlangen, Eidechſen, Fiſchen, Krebſen, Fröſchen, Schmetterlingen, Muſcheln u. dgl. bedeckt ſind, auf einem Grunde, welcher mit Blättern aller Art geſchmückt und zum Theil bisweilen ein flieſsendes Gewäſſer darſtellt. Es iſt keine Frage, daſs dieſer Naturalismus ſtrengeren Stilgeſetzen widerſtreitet, doch verdient die techniſche Ausführung in der auſserordentlichen Treue nicht bloſs der Formen, ſondern namentlich auch der Farben und der ebenſo glänzende als milde und harmoniſche Geſammtton hohe Bewunderung. In verwandter naturaliſtiſcher Behandlung ſind



Fig. 142. Schüſſel von Paliſſy. Louvre.

dann auch Humpen ausgeführt, die ganz mit Muſcheln oder Blättern, auch wohl einzelnen Thieren wie Eidechſen, Fröſchen, Krebſen bedeckt werden. (Fig. 140.)

Allein Paliſſy blieb bei dieſer ruſtiken Dekorationsweiſe nicht ſtehen. Weit ſtilvoller z. B. ſind diejenigen Schüſſeln, welche einen mit den ſchönſten Renaiſſanceornamenten geſchmückten Rand zeigen und in dem Mittelfelde nur etwa eine zierliche Eidechſe enthalten, die ſich von dem braun, blau und weiſs marmorirten Grunde abhebt. (Fig. 141.) Ueberhaupt war der Aufenthalt in Paris und die Anſchauung der dortigen zahlreichen Kunſt-

werke für den Gefchmack diefes geiftvollen und denkenden Künftlers in hohem Grade förderlich, fo dafs er nunmehr feine Werke mit glänzenden farbigen Reliefs mythologifcher, allegorifcher und hiftorifcher Darftellungen fchmückte, in denen er fich unter dem Einflufs der grofsen italienifchen Kunft zeigt. (Fig. 142.) Auch hier ift die farbige Wirkung durch die von ihm hauptfächlich angewandten blauen, gelben und grauen Töne, zu welchen in zweiter Linie noch grün, violett und braun kommen, ebenfo glänzend wie harmonifch und die Ausführung bis ins Kleinfte von höchfter



Fig. 143. Kanne von Paliffy. Sammlung G. v. Rothfchild.

Vollendung. (Fig. 143.) Endlich giebt es auch von ihm rein ornamental behandelte Schüffeln, die in durchbrochener Arbeit mit verfchlungenen Bändern, Laubwerk und Masken dekorirt find, und deren Rand meiftens durch zierliche Blumenkränze gebildet wird. Die hohe künftlerifche Sorgfalt, mit welcher der ausgezeichnete Meifter verfuhr, liefs ihn jedes irgend mangelhafte Stück, namentlich auch feine erften unvollkommenen Verfuche, vernichten. Daher find die echten Arbeiten von ihm fchon an der hohen Vollendung der technifchen Ausführung zu erkennen.

§ 111.

Die Fayencen von Oiron.

Eine ganz beſondere Stellung unter den franzöſiſchen Töpferarbeiten nehmen die Fayencen von Oiron ein,[1]) früher allgemein als »Faience Henri II« bezeichnet. Es ſind jene köſtlichen, meiſtens kleineren Gefäſse aus feinem Thon, mit Bleiglaſur überzogen, durch die zarte, meiſt ockergelbe oder braune Inkruſtation und die reiche Dekoration mit verſchlungenen Bändern, Blumen und Laubgewinden, aber auch mit Wappen, Masken, Eidechſen und phantaſtiſchen Figuren unvergleichlich reich und elegant geſchmückt. Ueber die Entſtehung dieſer prachtvollen und koſtbaren Werke iſt erſt in neuerer Zeit durch B. Fillon der Schleier gelüftet worden. Wir wiſſen nunmehr, daſs im Poitou auf dem Schloſs Oiron *Helene de Hangeſt,* ſeit 1519 Wittwe Arthur Gouffiers, dieſe reizenden Werke unter Mitwirkung ihres Töpfers *François Charpentier* und ihres Sekretärs *Jehan Bernart* ſelbſt ausgeführt hat. Wir haben es alſo mit einer Dilettantin zu thun, die freilich ein ungewöhnlich hohes künſtleriſches Gefühl bekundet. Ihr Gemahl, ebenfalls ein hochgebildeter Mann, war mit Ludwig XII nach Italien gezogen und nachmals vom Könige zum Hofmeiſter des Dauphin, des nachmaligen Franz' I beſtellt worden. Seine Wittwe erhielt von Franz I den Auftrag zur Erziehung ſeines Sohnes, des ſpäteren Heinrich II. Wenn ſie ſich nicht bei Hofe aufhielt, bewohnte ſie ſeit 1524 ihr Schloſs Oiron, wo ſie 1537 ſtarb. Nach ihrem Tode wurde unter ihrem Sohne Claude die Fabrikation der Fayencen fortgeſetzt, wie denn 1538 in den Rechnungen des Hauſes Jehan Bernart mit zwei Malern und einem Knecht noch vorkommt.

Man kann drei Epochen in der Fabrikation dieſer Fayencen unterſcheiden. Die erſte und zugleich vorzüglichſte beſchränkt ſich auf die Lebenszeit der Helene Gouffier, und der geläuterte Geſchmack, der in den damals entſtandenen Schöpfungen herrſcht, legt genugſam Zeugniſs von dem feinen Kunſtgefühl der Dame ab, die offenbar nur aus Liebhaberei ſich mit der Kunſttöpferei befaſste. Ohne Zweifel ſind dieſe fein ſtiliſirten Gefäſse durch Erinnerungen an die in Fontainebleau vorhandenen Prachtgefäſse entſtanden. Ihre Dekoration zeigt einige Verwandtſchaft mit Metallornamenten, und die verſchlungenen Bänder gemahnen an die Bucheinbände der damaligen Zeit. (Fig. 144.) Die Gefäſse zeichnen ſich durch das milde Gelb des Grundes aus, von welchem die Ornamente in dunkelbraunem Ton ſich kräftig abheben. Die ſpärlich noch ſonſt auftretenden Farben wie lichtbraun, braunroth und ſchwarz gehören derſelben Scala an und verleihen dieſen Werken den Charakter ernſter Vornehmheit. In dieſer

[1]) Zu der Literatur in § 109 vgl. Mrs. M. Pattiſon a. a. O. p. 239 ff.



Hinſicht überragen die beſten dieſer Fayencen wohl Alles, was auf demſelben Gebiet zur Zeit der Renaiſſance irgendwo entſtanden iſt; hierauf eben beruht ihre ganz ausgezeichnete Stellung. Die Ornamente, neben jenen verſchlungenen Bändern und Knoten aus fein ſtiliſirten Blumen von Laubranken und aus durchbohrten Herzen beſtehend, ſind zum Theil in zierlichſter Weiſe nur aus einzelnen Punkten zuſammengeſetzt. Figürliches



Louvre. Sammlung Hope. Louvre.

Fig. 144. Fayencen von Oiron.

iſt nur vereinzelt durch Masken oder auch wohl eine Eidechſe vertreten. Auſserdem finden ſich die Wappen der Gouffiers und der mit ihnen befreundeten Familien, woraus ſchon hervorgeht, daſs die Gefäſse wohl ausſchlieſslich zu Geſchenken beſtimmt waren. Der Aufbau dieſer köſtlichen Werke zeugt vom feinſten Geſchmack, indem die gröſsern ruhigen Flächen durch gut motivirte Gliederungen zuſammengefaſst werden, ſo daſs das

Ganze meiſtens einen ſchön bewegten Umriſs bietet. Dabei iſt Alles dem angewendeten Material entſprechend behandelt, namentlich zeigen die Henkel und Ausguſsröhren den breiten und kräftigen Charakter, welchen die Töpferei verlangt.

Mit dem Tode der Helene Gouffier beginnt die zweite Epoche der Fabrikation, die bis gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts dauert. Der feine Charakter, das klaſſiſche Gepräge der erſten Periode macht einer derberen, in der Geſammtform mehr architektoniſchen, in der Ornamentik mehr überladenen Behandlung Platz. Man erkennt darin die Prunkliebe dieſer ſpätern Zeit und beſonders den Einfluſs Claude Gouffiers, der die ſchlichte harmoniſche Schönheit der frühern Arbeiten zu überbieten ſucht. Auch kommt Jehan Bernart fortan in den Rechnungen nicht mehr vor, was ebenfalls

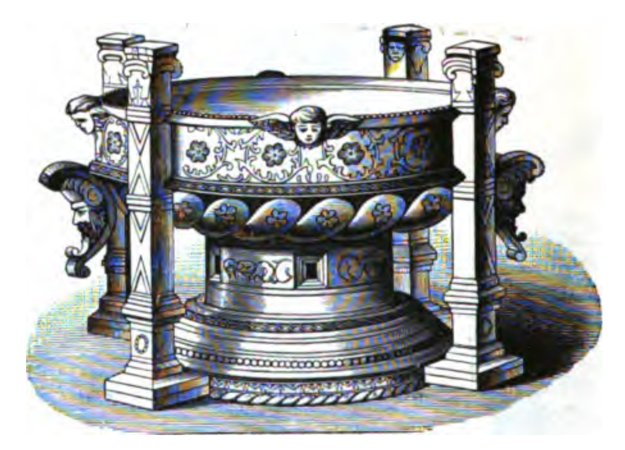


Fig. 145. Salzfaſs in Oiron-Fayence. Sammlung Fountaine.

auf eine veränderte künſtleriſche Leitung hindeutet. Der Aufbau der Gefäſse neigt unter dem Einfluſs der Architektur der Zeit zum Barocken; wunderlich namentlich ſind die Pilaſter und Strebepfeiler, mit denen man die Gefäſse nicht ſelten einfaſst, namentlich gilt dieſs von den Salzfäſſern, die förmlich wie kleine Gebäude entwickelt ſind (Fig. 145). Die Ornamentik bewegt ſich ebenfalls in andern Tönen, indem die Formen theils ſchwarz auf weiſsem, theils weiſs auf ſchwarzem Grunde abwechſeln, die Guirlanden dagegen grün emaillirt ſind. Auf dieſen Gefäſsen findet man öfter die Wappen von Frankreich und der Montmorency, auſserdem verſchiedene königliche Abzeichen, namentlich den Salamander Franz' I und beſonders die Halbmonde und das Monogramm Heinrichs II, welch Letzteres früher zu der Bezeichnung »Faience Henri deux« Anlaſs gab. Zuweilen findet ſich auch die Gans als Wahrzeichen von Oiron. Von den emaillirten

Platten des Fufsbodens aus der Kapelle von Oiron, welche ebenfalls diefer Epoche angehören, war fchon oben die Rede.

Die dritte Periode beginnt etwa 1562, als Claude Gouffier, um den Verfolgungen der Hugenotten zu entgehen, Oiron verliefs, welches dann 1568 gänzlich zerftört wurde. In diefe kurze Zeit fallen die letzten Arbeiten, welche fichtlich ein plötzliches Sinken der Technik erkennen laffen. Diefe Arbeiten wurden wahrfcheinlich zum Verkauf von Leuten angefertigt, welche fich das Material der Werkftätte zu verfchaffen gewufst hatten. Diefe letzten Arbeiten find ziemlich flüchtig und roh ausgeführt, die Kannen, Krüge, Schüffeln, Tafelauffätze und Salzfäffer ohne feinere Rhythmik aufgebaut, die Ornamente ungefchickt vertheilt und ohne Feinheit behandelt, die Farben vielfach disharmonifch und unrein.

Im Ganzen kennt man gegen 50 Stücke von Oiron-Fayence, deren Werth neuerdings fo hoch geftiegen ift, dafs vor nicht langer Zeit ein Biberon um 27,500 Frcs. für das Kenfington-Mufeum erworben wurde. Diefes befitzt überhaupt fechs Exemplare, der Louvre und die Sammlung Anthony von Rothfchild je fieben, die übrigen finden fich meift in Privatfammlungen Englands und Frankreichs.

§ 112.
Die Fayencen von Nevers.

Der Kunftliebe eines vornehmen Herrn, des Louis de Gonzaga, eines Verwandten der Catharina von Medici, der vom Könige zum Herzog von Nivernois ernannt wurde, verdankt die Majolika-Fabrikation von Nevers ihren glänzenden Auffchwung.[1]) Zwar find die angeblichen Begründer der Werkftatt, als welche man die drei Brüder *Conrade* betrachtete, diefer hervorragenden Stellung neuerdings mit Recht entkleidet worden; dennoch ift nicht zu bezweifeln, dafs der Herzog als grofser Kunftfreund bald nach 1565, dem Jahre feiner Vermählung mit Henriette de Clèves, einer der drei Grazien am Hofe Karls IX, italienifche Künftler herbeizog, denen man auch die Einführung der Majolika-Technik verdankt. Diefe Italiener hielten den Stil ihres Landes feft, und befonders find es die Majoliken von Urbino, deren Technik nachgeahmt wurde. Wie dort findet man hier in den frühern Arbeiten von Nevers jene beliebten mythologifchen Schilderungen, Tritonen und Nereiden, Amoretten u. f. w., bald aber, wie erft franzöfifche Arbeiter herangezogen wurden, erfuhr diefer Stil eine wefentliche Umgeftaltung. Bezeichnend ift befonders die Farbengebung, namentlich das bläuliche Grün, welches diefe Arbeiten von Nevers auszeichnet. Sodann ift zu bemerken, dafs die gelben Töne matter find als bei den

[1]) Vgl. die Literatur zu § 109.

italieniſchen Majoliken, und namentlich der gelbe Ocker nicht ſo häufig zur Anwendung kommt. Auſserdem iſt zu beachten, daſs die Figuren meiſtens gelb auf blauem Grunde gemalt ſind und daſs roth nicht vorkommt. Im Uebrigen iſt das Colorit bisweilen dem italieniſchen überlegen, die Zeichnung dagegen bleibt weit hinter der italieniſchen zurück. In der Dekoration ſpielen die Schwäne als Symbole der Familie de Clèves eine groſse Rolle; bisweilen ſieht man Amoretten, die auf Schwänen reiten, dann wieder iſt der blaue Grund mit Schwänen durchzogen. Von dem Reiz der Dekorationen und der Anmuth dieſer Gefäſse giebt eine Vaſe aus dem Muſeum von Nevers (Fig. 146) eine Vorſtellung. Auſserdem findet man Gefäſse dieſer Art beſonders im Hôtel de Cluny und in der Sammlung Fountaine.



Fig. 146. Majolica-Vaſe von Nevers. Muſeum zu Nevers.



Fig. 147. Perſiſche Vaſe von Nevers. Sammlung E. Pascal.

Eine beſondere Gattung ſind die prächtigen Nachbildungen perſiſcher Gefäſse, die an Schönheit und techniſcher Vollendung zu den vorzüglichſten Leiſtungen ihrer Art gehören. Anſtatt der figürlichen Darſtellung ſind hier ausſchlieſslich die mit dem feinſten Naturgefühl behandelten und doch zugleich ſtilvoll aufgefaſsten Blumen der perſiſchen Ornamentik in Verwendung gekommen, die ſich von einem tiefen laſurblauen, bisweilen auch gelben Grunde weiſs oder gelb abheben. (Fig. 147.) Am ſchönſten wirken mit ihrem herrlichen Emailglanz die weiſs auf blauem Grunde verzierten Vaſen. Denſelben Charakter, aber in freier und edler an die italieniſche Renaiſſance gemahnender Formgebung, tragen die glaſirten Bodenplatten aus dem herzoglichen Palaſte, die man im Muſeum zu Nevers ſieht, mit

grofsartig gezeichneten, von Vögeln belebten weifsen Ranken auf blauem Grunde. (Fig. 148.)

Neben diefen Richtungen erhält fich ein befonderer Stil, der italienifche Motive, namentlich mythologifche Darftellungen mit orientalifchen Ornamenten vermifcht. Bald darauf dringt der holländifche Gefchmack und der chinefifch-japanifche Stil in die Dekoration ein und führt zu Entwickelungen, welche aufserhalb des Rahmens unferer Betrachtung liegen.

§ 113.
Limosiner Email.

Zu den koftbarften Prachtwerken, welche die Gefchicklichkeit des franzöfifchen Kunftgewerbes gefchaffen hat, gehören nun auch in erfter Linie die Schöpfungen der Limofiner Emailmaler.[1]) Das Email macht in der Renaiffancezeit ähnliche Entwickelungen durch wie die Glasmalerei.



Fig. 148. Bodenplatte aus dem Palafte der Herzoge von Nivernois. Mufeum zu Nevers.

Beide find von Haus aus mufivifche Techniken, die mit kleinen aneinander gefetzten farbigen Stücken in mühfamem Zufammenreihen ihre malerifchen Wirkungen erzielen. Mit dem Beginn der neuen Zeit dringt auch in diefe Kunftgattungen eine neue Bewegung, das Streben nach freierer Behandlung, nach höheren rein künftlerifchen Wirkungen. Jede diefer Techniken geht darauf aus, freie Kunft zu werden. Bei dem Email gefchieht dies dadurch, dafs mit Schmelzfarben auf Schmelzgrund gemalt wird, wodurch das Metall, völlig verdeckt, nur noch wie das Holz oder die Leinwand bei der Tafelmalerei als Grund zur Verwendung kommt. Keine Frage, dafs diefer Umwandlungsprozefs fich in Uebereinftimmung und wahrfcheinlich fogar unter dem Vorgange der Glasmalerei vollzieht. Limoges, welches fchon im Mittelalter durch feine Emails fich ausgezeichnet hatte, ift auch jetzt der

[1]) Vgl. Ardant, Emailleurs Limoufins. Limoges 1858 ff. — M. de Laborde, Notice des émaux etc. du mufée du Louvre. Paris 1857 2 Vols. — Darcel, notice des émaux. Paris 1867. — Mrs. Marc Pattifon, the renaiffance of art in France II p. 171 ff.



Sitz dieſer Kunſt, die bald ſo weit berühmt wurde, daſs z. B. die reichen Nürnberger Familien ſich dort ihre koſtbaren Tafelgeſchirre beſtellten, wie denn in der Familie Tucher noch jetzt ein ſolches aus jener Zeit vorhanden iſt.

Der Entwickelungsgang nimmt auch hier denſelben Lauf wie bei allen übrigen Künſten in der Renaiſſancezeit; er beginnt mit kirchlichen Aufgaben, um bald faſt allgemein in den Dienſt des profanen Lebens überzugehen. Im 15. Jahrhundert, in deſſen zweiter Hälfte das Limoſiner Email dieſen Umſchwung erfährt, beſtehen die Hauptaufgaben in jenen kleinen Flügelaltären (Triptychen), welche in den vornehmen Kreiſen als Reiſealtärchen dienten. Dieſe Werke wetteifern an Glanz, Leuchtkraft und Farbenpracht mit den berühmten Schöpfungen der flandriſchen Malerſchule; aber es iſt hier ſogleich zu betonen, daſs die Arbeiten in dieſer Technik kaum jemals, was nur zu ſehr verkannt wird, den hohen Rang völlig freier Kunſtſchöpfungen behaupten können, daſs vielmehr die Schranken des Kunſthandwerklichen ſie meiſtens gefeſſelt halten. Was die Technik dieſer Arbeiten betrifft, ſo grub der Künſtler die Umriſſe ſeiner Figuren mit der Nadel in die Metallplatte, welche darauf mit einer dünnen Lage durchſcheinenden Schmelzes überzogen wurde. Sodann hob man die Umriſſe durch eine dunkle Schmelzfarbe hervor, ähnlich wie bei der Glasmalerei die Zeichnung durch kräftige Umriſſe markirt wurde. Im Charakter der ältern Malerei wurden nun die Einzelheiten des Bildes einfach mit kräftigen Farben ausgefüllt, ohne Schattengebung, indem die Lichter nur durch aufgeſetztes Gold zur Wirkung gelangten. Die nackten Theile erhielten einen violetten Ton mit weiſs aufgeſetzten Lichtern, endlich wurden durch kleine Schmelztröpfchen im Geiſte der ältern Kunſt Edelſteine und Perlen auf Gewändern und ſonſtigen Koſtümtheilen angebracht. Dieſe archaiſche Kunſtweiſe, welche hauptſächlich durch die Arbeiten des ältern *Jean Penicaud*, aber auch noch durch diejenigen des jüngern Meiſters dieſes Namens wenigſtens im Anfang ſeiner Laufbahn vertreten werden, laſſen noch in keiner Weiſe den Einfluſs der italieniſchen Kunſt ahnen, ſtehen vielmehr auch im Figürlichen unter der Botmäſsigkeit der nordiſchen, namentlich der flandriſchen Kunſt. Höchſtens tritt bei den Einrahmungen das Renaiſſanceornament der Frühzeit auf. Ein ſchönes Beiſpiel dieſer Kunſtrichtung iſt auf Tafel 40 der Collection Baſilewsky farbig dargeſtellt.

Sobald der neue Stil auch in dieſe Werke eindringt, vollzieht ſich eine Umwandlung nicht blos in der Form, ſondern auch in der Technik. Man bedeckte nun das Kupfer mit einer dicken Lage von ſchwarzem oder doch dunklem Schmelzfluſs, auf welche man nun mit dick aufgetragener weiſser Farbe malte, indem man die Uebergänge in den Schattenpartien theils durch zarter aufgetragenes Weiſs, theils durch Schraffirungen erreichte.

Nur die nackten Theile wurden mit einem Fleifchton angelegt, nicht felten auch goldene Lichter aufgefetzt. Diefe grau in grau gemalten fogenannten Grifaillen, die mit den ähnlich behandelten Grifaillen der Glasgemälde in nächfter Verwandtfchaft ftehen, find künftlerifch ohne Frage das Reizendfte und Vollkommenfte was diefe Technik hervorgebracht hat. Die Wirkung wird noch dadurch erhöht, dafs Ornamentbänder mit goldenen Ranken auf fchwarzem Grunde, die öfter wieder durch fchmalere weifse Bänder mit Goldornamenten begrenzt werden, die Flächen abfchliefsen und gliedern. Doch fehlt es auch in diefer Zeit nicht an Emails mit voller polychromer Wirkung, welche durch die reiche Abftufung der Farben, durch Schatten und Licht und die ganze Scala prachtvoller Töne, zu denen als höchfter Effekt aufgefetzte Goldlichter kommen, einerfeits mit der vollentwickelten Glasmalerei der Zeit, andrerfeits mit der Oelmalerei der flandrifchen Schule wetteifern. Eins der gröfsten Prachtftücke diefer Art ift der ovale Schild vom Jahr 1555 in der Apollogalerie des Louvre, bezeichnet mit dem Monogramm A. C. In der Mitte die Geftalt der Minerva mit Fahne und Medufenfchild, ziemlich fteif in ebenfo fteif gezeichneter Landfchaft, umgeben von einem derben goldenen Cartouchenrahmen mit Edelfteinen, der durch eine abfcheulich häfsliche Maske und männliche und weibliche Hermen belebt wird, aufserdem prachtvoll gemalte Blumen- und Fruchtgewinde zeigt. Die technifche Behandlung ift freilich von gröfster Meifterfchaft.



Fig. 149. Emailkanne von Limoges. Kensington-Mufeum.

Mit diefer technifchen Umgeftaltung geht eine Umwandlung nach Form und Inhalt Hand in Hand. Das Email tritt faft ausfchliefslich in den Dienft des profanen Lebens, indem es hauptfächlich dazu beftimmt wird, deffen Gefäfse und Geräthe mit dem Zauber feiner Farben und Formen zu fchmücken. Schilde, Schüffeln, Schalen, Kannen, Leuchter und dergl. find fortan die Hauptaufgaben diefer glänzenden Kunft, die bei manchem diefer Gefäfse, wie Schüffeln, Tellern u. f. w., die äufsere und innere Seite völlig zu dekoriren hat. Aufserdem werden Platten mit Emailgemälden zur Aus-

fchmückung von kleinen Käftchen, Koffern, Tifchen u. f. w. verwendet. Mit richtigem Stilgefühl bildet man die Gefäfse in grofsen ruhigen Flächen mit geringer plaftifcher Gliederung, um der Malerei möglichft viel Spielraum zu geftatten. (Fig. 149.) Es tritt hier alfo dasfelbe Gefetz in Kraft, welches auch bei den antiken gemalten Vafen beobachtet wird. Dafs fodann der Metallftil eine feine Ausarbeitung und Zufpitzung gewiffer Einzelheiten mit fich führt, wie der Henkel und der Ausgüffe, ift felbftverftändlich. Auf die fo gewonnenen Flächen breitet nun der Emailmaler feine Gemälde aus, indem er die Hauptcompofitionen mit ornamentalen Einfaffungen abwechfeln läfst. Was die figürlichen Darftellungen betrifft, fo verbreiten fie fich über das gefammte Gebiet der claffifchen Mythologie und Gefchichte, aber auch der biblifchen Scenen des alten und neuen Teftaments. Als Anhaltspunkte dienten zuerft die Compofitionen Dürers und der deutfchen Kleinmeifter; bald aber werden diefe durch die Italiener verdrängt und nicht blofs



Fig. 150. Rand einer Email-Schale von Pierre Reymond. 1569. Louvre.

Raphaels Schöpfungen kommen zur Verwendung, fondern auch die Meifter von Fontainebleau, Roffo und Primaticcio, liefern Entwürfe für die Emailmaler. Weiterhin kamen auch die Compofitionen von Du Cerceau, de Bry, Virgil Solis u. f. w. zur Verwendung. In einzelnen Fällen arbeiten aber auch Künftler wie Leonard Limofin nach eigenen Entwürfen.

Alle Schriftfteller, welche über diefe Werke gehandelt haben, bewegen fich ausfchliefslich in Schilderungen der figürlichen Compofitionen, als ob diefen Arbeiten die Bedeutung felbftändiger Kunftwerke gebühre. Wir haben fchon hervorgehoben, dafs davon nur ausnahmsweife die Rede fein kann; dagegen wird die Hauptfache, der dekorative Charakter, von allen jenen Autoren so gut wie mit Stillfchweigen übergangen. Und doch beruht gerade auf diefem Punkte der eigentliche Reiz und Werth folcher Werke. Die Mannigfaltigkeit in der Verwendung der dekorativen Elemente ift aufserordentlich grofs. Bei den Kannen z. B. find es Laubkränze, zierliche

Blumengewinde, Blätterreihen, antike Eierftäbe oder Flechtbänder, welche die einzelnen Glieder, den Fufs und den Hals, fowie die trennenden Bänder fchmücken. Aehnliche Ornamentik weifen die Salzfäffer, Leuchter u. dgl. auf. Den höchften Reiz aber zeigen die Schüffeln, Schalen und Schilde. Hier wird die Hauptfläche im Innern einer figürlichen Compofition vor-



Fig. 151. Theil einer Schüffel von Pierre Reymond. Sammlung Bafilewsky.

behalten. Den Rand aber umzieht ein Fries, der auf fchwarzem Grunde die mannigfaltigften Erfindungen der fröhlichen Renaiffancekunft vereinigt: Rankengewinde, die einerfeits in Akanthusblätter, andrerfeits in Genien, Thierfiguren und Masken auslaufen. (Fig. 150.) Das Cartouchenwerk ift bei den früheften und fchönften diefer Arbeiten nur fparfam angewendet, etwa für die Infchrifttafeln. Den Uebergang von diefem Rande zur ver-

tieſten innern Fläche bildet ſtets ein ſchmaler Fries mit herrlichen Rankenornamenten in Gold auf ſchwarzem Grunde. In vielen Fällen wird bei den runden Tellern oder Schüſſeln die Mitte für ein Portrait ausgeſpart, mit ſchmalem weiſsem goldverziertem Rahmen, um welchen ſich wieder ein breiterer ſchwarzer Fries mit Goldornamenten legt, ſeinerſeits von der übrigen Fläche durch einen ſchmalern weiſsen Rahmen mit Goldſchmuck getrennt. So auf einer herrlichen Schüſſel von *Pierre Reymond* vom Jahre 1558 in der Sammlung Baſilewsky zu Paris (Fig. 151). Damit iſt indeſs das Gebiet dieſer Ornamentik bei weitem noch nicht erſchöpft, vielmehr wird alles was die Renaiſſance erfunden hat herbeigezogen, um dieſen Werken den höchſten dekorativen Reichthum zu verſchaffen. Dahin gehören namentlich jene ſeltſamen Fabelweſen, in denen manchmal ſchon die Phantaſie eines Höllenbrueghel zu ſpuken ſcheint. So mit ungewöhnlichem Reiz lebenſprühender Phantaſie auf einer ovalen Schüſſel von *Jean Courtois* im Beſitz des Fürſten Liechtenſtein zu Wien, ſo ferner auf einer trefflichen runden Schale von *Pierre Reymond* aus dem Jahre 1558 und auf einem prächtigen Teller desſelben Künſtlers in der Apollogalerie des Louvre. In allen dieſen Fällen, mag die Darſtellung der Hauptbilder polychrom oder Griſaille ſein, wirkt der Wechſel mit den Goldornamenten auf ſchwarzem Grund und den zierlichen Ornamenten auf weiſsem Grund auſserordentlich reizvoll und beweiſt wie dieſe Künſtler mit hoher Sicherheit die Totalwirkung zu beherrſchen wuſsten. Als letztes aber keineswegs ſchönſtes dieſer dekorativen Elemente iſt das Cartouchenwerk zu bezeichnen, das um die Mitte des Jahrhunderts aufkommt. Wo es indeſs ſich mit Figürlichem, mit Masken, Hermen u. dgl., mit Laubſchnüren und Fruchtgewinden glücklich zu verbinden weiſs, da wird oft ein hoher dekorativer Reiz erzielt. So auf der Rückſeite einer ovalen Schüſſel von *Pierre Courtoys* vom Jahre 1558 im National-Muſeum zu München, welche Herkules im Kampf mit dem nemeiſchen Löwen in reichem Cartouchenrahmen darſtellt (Figur 152), während auf der innern Seite Suſanne im Bade zu ſehen iſt. Ueberhaupt wird das Cartouchenwerk in richtigem Stilgefühl mehr für die Auſsenſeite verwendet; ſo auf der oben erwähnten Schüſſel von Jean Courtoys beim Fürſten Liechtenſtein, wo die Innenſeite eine figurenreiche Darſtellung des Moſes mit der ehernen Schlange enthält. Dasſelbe iſt der Fall mit einer prachtvollen runden Schüſſel von *Pierre Reymond* in der Apollogalerie des Louvre, aus dem Jahre 1569, deren innere Seite Scenen aus dem alten Teſtament enthält.

Es kann hier nicht unſere Abſicht ſein, mehr als eine bloſse Skizze zu geben, doch mögen die Hauptmeiſter Erwähnung finden. Neben den ſchon genannten Künſtlern aus der Familie Penicaud, von denen der ältere zum Theil noch dem 15. Jahrhundert angehört, iſt als einer der bedeutendſten der ſchon mehrfach erwähnte *Pierre Reymond* anzuführen, der von

1534 bis 1582 ununterbrochen thätig war. Man hat von ihm Werke fehr verfchiedenen Werthes, und zwar aus den verfchiedenen Epochen feines Lebens, woraus deutlich hervorgeht, dafs er mit Hilfe einer zahlreichen Werkftatt arbeitete, deren Leiftungen felbftverftändlich von verfchiedenem Werthe waren. Sein Name war fo berühmt, dafs er felbft aus Deutfchland, namentlich aus Nürnberg Aufträge erhielt, wie denn das oben erwähnte Service der Familie Tucher noch jetzt am urfprünglichen Ort fich erhalten hat. Dafs er auch in feiner Heimath hochgefchätzt war, fehen wir aus dem Umftande, dafs er 1567 zum Rathsherrn erwählt wurde.



Fig. 152. Rückfeite einer Schale von Pierre Courtois. München.

Noch gröfsere Bedeutung und im Ganzen vielleicht höheren künftlerifchen Werth hat *Leonard Limofin*, der allgemein als der vorzüglichfte unter diefen Meiftern gilt, obwohl wir auch bei feinen bezeichneten Arbeiten die Mitwirkung geringerer Gehilfen wahrnehmen. Sein früheftes bezeichnetes Werk, Scenen aus der Paffion nach Dürer, datirt von 1532. Im Jahre 1535 malte er auf einer Platte grau in grau eine Compofition nach Rafaels Pfyche-Bildern, die fich wie die beften feiner Werke durch den köftlichen Schmelz der Töne, namentlich des Weifs auszeichnet. Auch von den Goldornamenten weifs er den zarteften Gebrauch zu machen. Gelegentlich finden wir auch Tafeln von ihm mit Bildniffen berühmter Zeitgenoffen, fo

das Portrait des Anne von Montmorency vom Jahre 1536 in der Apollogalerie des Louvre, von aufserordentlicher Zartheit eines kühlen Colorits, das durch den tiefblauen Schmelzgrund noch wirkfamer wird. Die Umrahmung befteht aus einem Volutenwerk mit Akanthusblättern, dies Alles in Gold, während die Füllungen auf fchwarzem Grund grau in grau gemalte Masken, fowie zwei prächtig gezeichnete männliche und weibliche Satyrn mit fpielenden Genien enthalten. Diefe Figuren verrathen durch ihre effektvolle Muskulatur und ihre kühnen Bewegungen einen fehr frühen Einflufs der Kunft Michelangelos. Ueberhaupt fehen wir den Meifter bald von deutfchen Vorbildern zu italienifchen übergehen. Auch Leonard Limofin zeichnet fich durch eine aufserordentliche Fruchtbarkeit aus, wie denn fein Ruhm immer höher ftieg und er fich 1551 als »varlet de chambre« des Königs bezeichnen konnte. Heinrich II und Catharina von Medici betrauten ihn daher auch mit zahlreichen Aufträgen. In feiner Vaterftadt wurde er 1571 zum Rathsherrn ernannt. Im Jahre 1574 vollendete er die Portraits Heinrichs III als Jupiter und der Catharina von Medici als Venus. Diefs find die letzten Werke, welche feinen Namen tragen; 1577 wird er als verftorben bezeichnet. Von feinen wichtigften Werken nennen wir noch eine Schale mit dem Kampf der Kentauren und Lapithen vom Jahre 1536 in der Sammlung James Rothfchild, ein Triptychon mit der Anbetung der Könige vom Jahre 1544 in der Sammlung Alphons Rothfchild, dann die ungewöhnlich grofsen zwölf Tafeln mit den Bildern der Apoftel in der Peterskirche zu Chartres, faft 2 Fufs hoch, von 1545 bis 1547 im Auftrage Franz' I nach den Entwürfen des Malers Michel Rochetel ausgeführt. Vom Jahre 1553 datiren die im Auftrage Heinrichs II für die Ste. Chapelle ausgeführten Bilder der Kreuzigung und der Auferftehung Chrifti, jetzt im Louvre.

Von den übrigen Meiftern, die um diefelbe Zeit wirkten, nennen wir *Jean Court,* ferner *Jean Courtois*, fowie die jüngeren Mitglieder der Familie Limofin, *Leonard II, Jean* und *Jofeph*, ebenfo die jüngeren Mitglieder der Familie Courtois, *Martial, Antoine* und *Pierre*. Auch eine Künftlerin *Sufanne de Court* ift zu erwähnen. Tüchtige Arbeiten lieferte auch ein Meifter, der fich *M. D. Pape* bezeichnet, und endlich verdient *Nicolaus Nouailher* (oder *Noylier*) Erwähnung.

§ 114.

Glasmalerei.

An der glänzenden Entwicklung der Kunftgewerbe nimmt nun auch in einer für Frankreich höchft bezeichnenden Weife die Glasmalerei Theil. Hatte diefe prächtige Kunft dort im 13. Jahrhundert bereits den höchften Auffchwung genommen und fich an der reichen Entfaltung der gefammten

kirchlichen Kunſt betheiligt, ſo ſollte ſie jetzt eine neue Blüthe erleben, in welcher ſich ein abermaliger Aufſchwung des kirchlichen Lebens zu erkennen giebt. Es lag in den allgemeinen Kulturverhältniſſen des Landes, daſs die Renaiſſance, obgleich in erſter Linie wie überall Profankunſt, in Frankreich dennoch auch den kirchlichen Bedürfniſſen reiche Anregung verdankte. Wir erkennen daraus wieder die orthodoxe Devotion des Landes, das ſich den mächtigen Strömungen der Reformation verſperrte und dieſelben ſchlieſslich in Blut erſtickte. So erlebt der Kirchenbau noch einmal eine Nachblüthe, die wir oben kennen gelernt haben, und ſämmtliche dekorirende Künſte, darunter vor allem die Glasmalerei, nehmen an dieſem Aufſchwunge Theil. Hier tritt nun der ſchärfſte Gegenſatz gegen die Schweiz zu Tage, wo ebenfalls damals die Glasmalerei ſich zur höchſten Blüthe aufſchwang, denn dort ging dieſe ſchöne Kunſt als Cabinetmalerei in den Dienſt des Privatlebens über, während ſie in Frankreich dem kirchlichen Charakter treu blieb. Allein obwohl im Dienſte der Kirche ſtehend, vermochte ſie ſich der künſtleriſchen Strömung der Zeit nicht zu entziehen, und ſo gewinnt ſie nicht bloſs als freie Malerei die höchſte künſtleriſche Wirkung, ſondern giebt ſich in formeller Hinſicht gänzlich in die Botmäſsigkeit der italieniſchen Kunſt, wie ſie zugleich in den architektoniſchen Einfaſſungen die eleganten Formen der Renaiſſance verwendet. Trotz ſo vieler Zerſtörungen ſind noch jetzt überall im Lande ſo zahlreiche Werke erhalten, daſs Frankreich ſich an Fülle der Denkmäler mit der Schweiz meſſen kann. Eine eingehende Geſchichte dieſer ſpätern Glasmalerei, welche von den Archäologen der ſtrengen Obſervanz natürlich verachtet wird, iſt noch zu ſchreiben. Wir haben hier uns auf kurze Andeutungen zu beſchränken.

Unter den berühmteſten Glasmalern dieſer Epoche eröffnet *Robert Pinaigrier* den Reigen. Er ſcheint gegen Ausgang des 15. Jahrhunderts geboren zu ſein, malte 1527 und 1530 mehrere Fenſter in St. Hilaire zu Chartres, die ihm wie es ſcheint ſolchen Ruf verſchafften, daſs er eine ganze Reihe ähnlicher Aufträge für die Kirchen zu Paris erhielt. In der ſpätern Zeit ſeines Lebens finden wir ihn in Tours, wo auch ſeine Söhne *Nicolas, Louis* und *Jean* lebten. Nicolas malte noch im Anfang des 17. Jahrhunderts in St. Etienne du Mont zu Paris ein Fenſter mit der Darſtellung der myſtiſchen Weinkelter. Von Robert ſtammen namentlich die Chorfenſter in St. Gervais mit dem Leben der Maria, von groſsem dekorativen und coloriſtiſchen Reiz.

Zu den frühern Meiſtern gehört ſodann *Nicolas le Pot*, den wir in den Glasgemälden der Schloſskapelle von Ecouen kennen lernen. Auch ſein Bruder *Jean le Pot* war nicht bloſs Bildhauer, ſondern ebenfalls Glasmaler. Sodann iſt als ein vorzüglicher Meiſter *Enguerrand le Prince* hervorzuheben, der 1530 ſtarb und deſſen Söhne *Jean* und *Nicolas* gleichfalls als tüchtige

Meifter gelten. Von Jean befitzt die Kirche zu Triel (Dep. Seine et Oife, Arr. Verfailles) fieben prachtvolle Glasgemälde von 1554 und 1557.

Eine ganz hervorragende Stellung endlich gebührt *Jean Coufin*, einem der bedeutendften franzöfifchen Künftler der Zeit. Um 1501 in Soucy bei Sens geboren, 1589 geftorben — er felbft nennt fich Semonenfis — war er einer jener Künftler der Renaiffance, welche in univerfellfter Weife das gefammte Kunftgebiet umfafsten und zugleich die Kunftlehre mit wiffenfchaftlicher Vertiefung zu fördern fuchten. Wie Michelangelo und Lionardo war er als Maler und Bildhauer thätig; zugleich aber zeichnete er fich als Glasmaler und Kupferftecher aus, und wenn er auch fchwerlich felbft Formfchneider war, fo hat er doch zahlreiche Zeichnungen für den Holzfchnitt angefertigt. Von feinen wiffenfchaftlichen Beftrebungen zeugt fein Livre de perfpective, fowie fein Livre de pourtraicture von 1571. Ohne Zweifel hat Coufin feine Studien in Italien und zwar in Rom gemacht, denn die Typen feiner Geftalten find die der römifchen Schule, und im bewegten Charakter feiner Compofitionen und der Vorliebe für kühne Verkürzungen erkennt man den Nachahmer Michelangelos. Das Gemälde des jüngften Gerichts im Louvre, ehemals in der Minoritenkirche bei Vincennes, zeigt eine miniaturartig ausgeführte Maffe von kleinen Figuren in bewegten Gruppen, warm und klar im Ton und goldig in der Carnation, im Ganzen jedoch von keiner hervortretenden Originalität. Als Bildhauer ift er durch die edle Grabftatue des Admirals Chabot fehr beachtenswerth. Allein feinen Hauptruhm verdankt er doch den von ihm ausgeführten Glasgemälden. In diefer Kunft fcheinen die beiden Meifter *Jacques Hympe* und *Taffin Graffot*, von welchen die füdlichen Portalfenfter der Cathedrale von Sens herrühren, ihn unterrichtet zu haben. Er felbft arbeitete dann ebendort um 1530 die Fenfter mit der Legende des heiligen Eutropius, fodann 1551 in St. Gervais zu Paris das Martyrium des heiligen Lorenz, die Königin von Saba, den Gichtbrüchigen und die Samariterin am Brunnen. Um 1542 hatte er im Wetteifer mit Nicolas le Pot die Fenfter in der Schlofskapelle zu Ecouen ausgeführt. Zu feinen Hauptwerken endlich gehören die fünf Fenfter in der Schlofskapelle zu Vincennes, (vgl. Fig. 153), in welchen der Glanz der Renaiffancedekoration befonders klar zur Geltung kommt. Die Vifionen der Apocalypfe find hier mit aufserordentlicher Lebendigkeit dargeftellt.

Sehr fchön im beften Geifte der Renaiffance find die Einfaffungen der Bilder, die meift in zwei Abtheilungen übereinander angeordnet find, unten mit einfacheren Bögen auf dorifchen Pilaftern, oben mit reicheren in ionifcher Ordnung durchgeführt, in den Bogenzwickeln, den prachtvoll gefchmückten Friefen und dem reichen Confolengefims des Gebälks und des Giebels, den das gothifche Maafswerk feltfam genug durchfchneidet, die üppige Fülle der entwickelten Renaiffancekunft darbietend.



Fig. 153. Glasgemälde in der Schloſskapelle zu Vincennes. (Sadoux-Paluſtre.)

Von den trotz aller Zerſtörung immer noch zahlreich erhaltenen Glasgemälden dieſer Epoche nennen wir in Paris diejenigen in St. Severin, St. Germain l'Auxerroi, St. Merry, St. Gervais, St. Medard, St. Euſtache, St. Etienne du Mont. In St. Martin zu Montmorency ſieht man zwei Glasgemälde von 1524, in St. Michel ſur Orge ſind vier Glasfenſter wahrſcheinlich von *Robert Pinaigrier* erhalten. Zu den bedeutendſten Cyklen gehören die ſieben prächtigen Fenſter in der Kirche zu Triel (Seine et Oiſe), 1554 bis 1557 von *Jean le Prince* ausgeführt, Chriſti Einzug in Jeruſalem, ſeine Fuſswaſchung durch Magdalena, der Tod der hl. Jungfrau, legendariſche Scenen, S. Sebaſtians Martyrium, die hl. Rochus, Martinus u. A., ſowie die Wurzel Jeſſe, lebensvoll bewegte, meiſt figurenreiche Scenen.

Namentlich aber die groſsartige Reihenfolge von 37 Fenſtern in der Kirche von Monfort l'Amaury (Seine et Oiſe) aus den Jahren 1544 bis 1578: — Darſtellungen aus dem Leben und Leiden Chriſti, dem Leben Mariä, Legenden, Apoſtelgeſchichte, groſsentheils von hohem Werth, zugleich mehrfach mit prächtigen architektoniſchen Gründen und reichen Renaiſſancehallen, die bisweilen noch die frühen, meiſtens aber die ausgebildeten Formen des Stils verrathen. Treffliche Glasgemälde ſodann in S. Etienne zu Beauvais, vorzüglich darunter die Apokalypſe und die Wurzel Jeſſe.

Auch die Normandie iſt, namentlich in ihren öſtlichen Theilen, noch immer reich an Werken dieſer Art. Wir nennen in Rouen die Cathedrale, St. Vincent, St. Patrice, St. Godard, ſodann in Elboeuf St. Etienne und St. Jean, endlich in der Kirche zu Giſors die ſchönen, ganz unter dem Einfluſs rafaeliſcher Kunſt ſtehenden Glasgemälde, beſonders das herrliche Fenſter mit Scenen aus dem Leben der Maria.

Unter dieſen ſpäten Meiſterwerken der Glasmalerei nehmen nun auch diejenigen in der Kirche von Brou einen hohen Rang ein.[1]) Vollendete Meiſterſchaft in Compoſition, Zeichnung und maleriſcher Durchführung verbindet ſich mit einem überaus feinen dekorativen Sinn für Anordnung, Farbenvertheilung und ornamentale Durchbildung. In letzterer Hinſicht ſtellt ſich ſofort heraus, daſs die entwerfenden Künſtler der Gothik faſt völlig entwachſen ſind und dieſelbe nur hier und da in zierlichen Krabben und durchbrochenen Zackenbögen zu Worte kommen laſſen, während die Hauptformen, namentlich die Baldachinarchitektur, die den Geſtalten als Einfaſſung dient, die Formen einer eleganten Frührenaiſſance verrathen. Die Schönheit und Friſche der Farben, der Reichthum der Stoffe, namentlich der prächtigen Koſtüme mit ihrem Schmuck, ſteigern den wahrhaſt bezaubernden Eindruck dieſer köſtlichen Werke. Im Chor ſind die fünf prachtvollen, 13 Meter hohen zweitheiligen Fenſter noch völlig erhalten. Ihre bedeutende Höhe wird durch eine Galerie getheilt. Das mittlere Fenſter zeigt in der unteren Abtheilung den Heiland, der nach ſeiner Auferſtehung ſeiner Mutter erſcheint. In der oberen Hälfte ſieht man abermals den Auferſtandenen als Gärtner der Magdalena erſcheinend, die ihm zu Füſsen ſinkt, während ihre beiden Begleiterinnen den Hintergrund füllen. In dem Fenſter zur Linken (nördlich) kniet unten Philibert der Schöne vor einem Betpult, von ſeinem hinter ihm ſtehenden Patron empfohlen, während zur Rechten (ſüdlich) ſeine Gemahlin in derſelben Stellung von ihrer Beſchützerin, der heiligen Margaretha, begleitet iſt. Dieſe Darſtellungen, die an die hergebrachte Form der Altarbilder anknüpfen, zeichnen ſich durch beſondere Farbenpracht aus. Ueber ihnen erheben ſich auf himmelblauem Grunde prächtige hellſchimmernde Baldachine in Renaiſſanceform, mit Goldornamenten reich geſchmückt. Die knieenden Genien mit Guirlanden, ſowie die unter den fürſtlichen Figuren als Abſchluſs angebrachten wappenhaltenden Engel gehören ebenfalls dem neuen Stile. Von dieſen Engeln halten zwei eine Tafel, von denen die eine das Todesdatum Philiberts zeigt, während die andere leer geblieben iſt: ein Beweis, daſs dieſe Theile vor dem Tode der Erzherzogin bereits vollendet waren.

Noch prachtvoller wird die Geſammtwirkung dieſer glänzenden Fenſter dadurch, daſs die obere Hälfte ganz mit den Wappen des fürſtlichen Paares,

[1]) Abbildungen in Dupasquier's Monographie über die Kirche von Brou.

mit denen feiner Vorfahren und der ihnen zugehörigen Länder, Herrfchaften und Städte ausgefüllt ift. Diefe durch die reichen Farbentöne, durch Gold und Silber ftrahlenden Darftellungen haben allerdings mehr ein hiftorifches als künftlerifches Intereffe; aber fie dürfen doch als Mufter für derartige heraldifche Aufgaben bezeichnet werden. Da die beiden anderen Seitenfenfter in ähnlicher Weife gefchmückt find, fo fieht man, wie fehr bereits, als Ausdruck der neuen Zeit, das Religiöfe hinter dem Perfönlichen zurücktritt, und wie trotz aller Frömmigkeit doch weltliche Ruhmbegier immer mehr Einflufs auf die Geftaltung auch der kirchlichen Aufgaben gewinnt.

Ungleich höhere Bedeutung hat daher das Hauptfenfter der Marienkapelle. Fünftheilig, in einer Gefammtbreite von etwa zehn Fufs, ift es durch eine grofsartige Darftellung der Himmelfahrt der Jungfrau ausgefüllt. In der Mitte fchwebt die weihevolle Geftalt der Verklärten empor, demuthvoll das Haupt fenkend und die Arme über die Bruft kreuzend, während Gottvater und Chriftus, zu beiden Seiten thronend, ihr gemeinfam die Himmelskrone aufs Haupt fetzen. Die ganze Darftellung athmet die fchlichte Würde der älteren flandrifchen Kunft. Unten umgeben theils knieend, theils ftehend die Apoftel mit Zeichen des Staunens und der Andacht das offene Grab. Ganz vorn dagegen kniet in allem Glanz fürftlicher Erfcheinung das Stifterpaar, von den hinter ihm ftehenden Schutzpatronen empfohlen. Die Kunft hat auf diefe Gruppe wieder ihren vollen ornamentalen Zauber verwendet. Eine elegante Architektur von Renaiffancefäulen bildet die Einfaffung.

Ueber diefer reichen Scene ift nun merkwürdiger Weife ein Fries angeordnet, der in kleinen, trefflich durchgeführten Figürchen den Triumphzug Chrifti darftellt. In der Mitte fieht man den Welterlöfer auf einem von den vier Evangeliftenzeichen gezogenen und von den vier Kirchenvätern geleiteten Wagen triumphirend einherziehen; vor dem Wagen das Alte, hinter ihm das Neue Teftament in feinen Hauptvertretern. Bei erfterem beginnen Adam und Eva den Zug, gefolgt von Patriarchen und Propheten und der Mutter der Makkabäer mit ihren fieben Söhnen; bei letzterem find es die Apoftel, Märtyrer und andere Heilige, unter welchen die Riefengeftalt des Chriftophorus mit dem Jefuskind auf der Schulter hervorragt. Die Bekrönung des Fenfters bilden, ganz im Sinne der Renaiffance, Blumenvafen, Laubgewinde und Delphine; fodann find die Oeffnungen der Maafswerke ganz mit anbetenden, mufizirenden und jubilirenden Engeln angefüllt, wobei die gefchickte Benutzung des Raumes Bewunderung verdient.

In der benachbarten Gorrevod-Kapelle finden wir ebenfalls ein wohlerhaltenes Fenfter, das durch eine Darftellung Chrifti, der nach der Auferftehung dem zweifelnden Thomas erfcheint, gefchmückt ift. Daneben knieen Lorenz von Gorrevod und feine zweite Gemahlin, Claudine de Rivoire,

von ihren Schutzheiligen empfohlen. Darunter ſieht man beider Wappenſchild, oben aber, in der Krönung des Fenſters, die Wappen Philiberts und Margarethens. Alle dieſe Wappen ſind wie diejenigen im Chor in grüne Laubkränze eingefaſst, deren Wiederkehr den Farbenaccord zu feiner Harmonie zuſammenſtimmt. Die ungemein reiche Architektur, welche in Niſchen und Baldachinen dieſe Darſtellungen einrahmt, iſt ein üppiges Gemiſch gothiſcher und Renaiſſanceformen, übermüthiger und ſpielender als an den übrigen Fenſtern. In den Oeffnungen der Maſswerke ſieht man wieder zahlreiche anbetende Engel in anmuthiger Mannigfaltigkeit der Geberden und Stellungen.

Noch zwei ſchöne und im ganzen wohlerhaltene gemalte Fenſter finden wir an der Südſeite der Kirche. Das erſte gehört der Kapelle der ſieben Schmerzen an, welche der Abt de Montécut, Almoſenier der Prinzeſſin, mit ihrer Genehmigung 1516 für ſich ſtiftete. Man ſieht Chriſtus beim Nachtmahl zu Emaus mit den beiden Jüngern ſitzen und das Brod brechen. Unten kniet der fromme Stifter im Gebet, vom heiligen Antonius empfohlen. Der obere Theil des Fenſters iſt mit Scenen aus der Geſchichte Joſephs geſchmückt; man ſieht in kleinen Darſtellungen, wie er von ſeinen Brüdern verrathen wird, dann Pharao ſeine Träume auslegt und von dieſem mit Ehren überhäuft und von ſeinen Brüdern erkannt wird. Die Maſswerköffnungen ſind auch hier mit ſingenden und muſizirenden Engeln gefüllt.

Das letzte Fenſter endlich im ſüdlichen Kreuzarme iſt der Geſchichte der keuſchen Suſanna gewidmet. In der oberen Abtheilung erſcheint ſie als Angeklagte vor dem Richter; in der unteren bringt der weiſe Daniel ihre Unſchuld an den Tag und fällt über die beiden verbrecheriſchen Alten das Verdammungsurtheil. Kompoſition und Ausführung ſind hier einfacher, aber in demſelben Geiſte und Stilgefühl wie die übrigen Fenſter behandelt.

Das entſprechende Glasgemälde im nördlichen Querarm iſt durch einen Hagelſchlag zu Grunde gegangen; ebenſo iſt das öſtliche Halbfenſter der Marienkapelle ſeines ehemaligen Schmuckes beraubt. Immerhin bieten aber die noch vorhandenen und wohlerhaltenen Theile dieſer reichen Dekoration vorzügliche Beiſpiele jener hochentwickelten Art der Glasmalerei.

§ 115.

BUCHEINBÄNDE.

WIE wir in den Bücherilluſtrationen die erſten Spuren der beginnenden Renaiſſance in Frankreich gefunden haben (§ 5), ſo mögen einige Bemerkungen über die äuſsere Ausſtattung der Bücher, den Bucheinband, den Kreis unſerer Betrachtungen ſchlieſsen. Iſt doch auf dieſem Gebiet Frankreich von ganz hervorragender Bedeutung, ſo daſs ſeine vorzüglichen

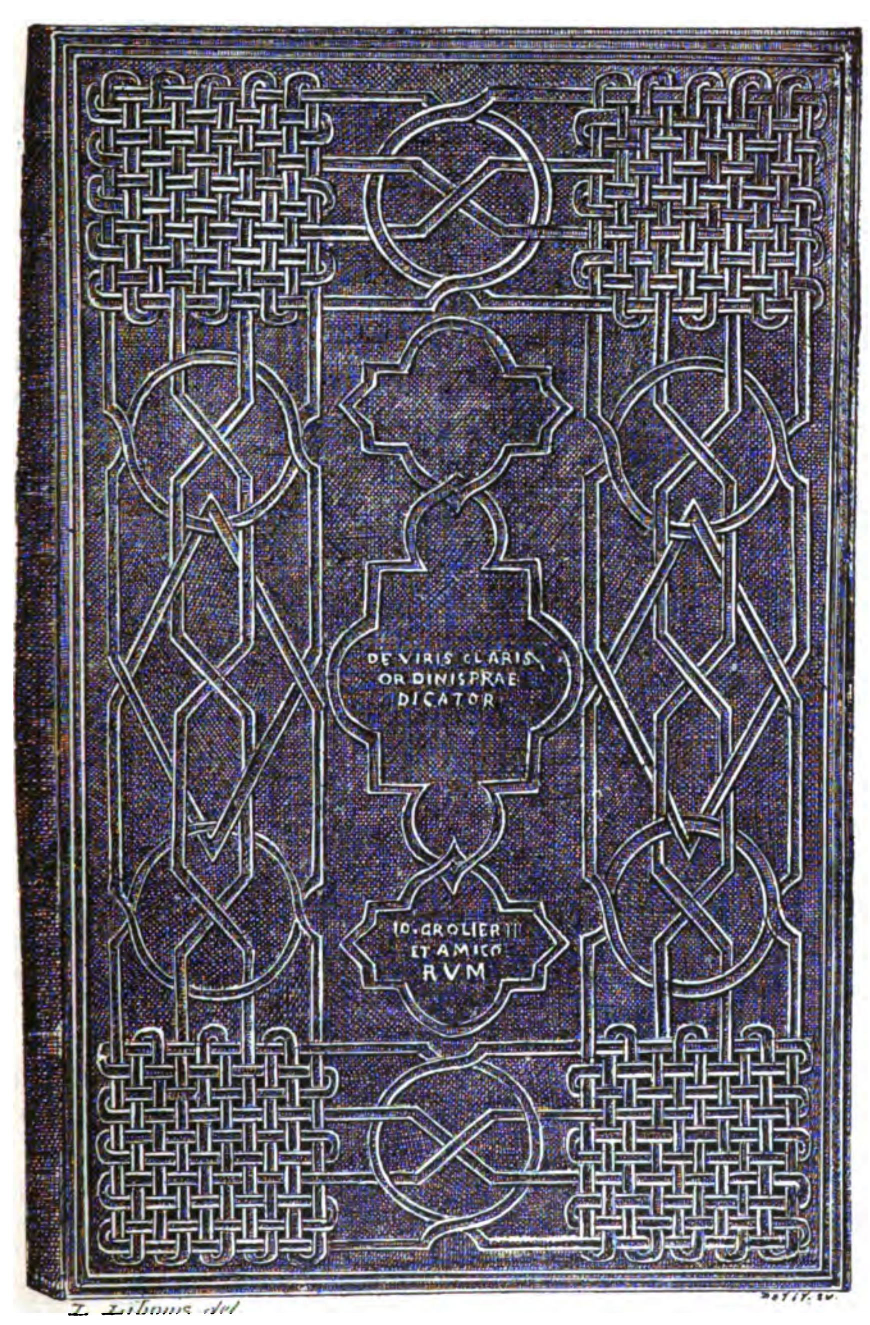


Fig. 154. Bucheinband für Jean Grolier. (Sammlung Dutuit.)

Arbeiten des 16. Jahrhunderts grade heut bei der ſtilloſen Verwilderung des Büchereinbands als muſtergiltig bezeichnet werden müſſen.[1])

Bekanntlich war ſchon im frühen Mittelalter für die prachtvollen mit Miniaturen reich geſchmückten geſchriebenen Bücher, wie die Kirche ſie als Evangeliarien, Antiphonarien u. dgl. gebrauchte, ein koſtbarer Einband unerläſslich. Geſchnitzte Elfenbeintafeln, in Silber oder Gold gefaſst, oder auch getriebene Platten von vergoldetem Silber mit Perlen und Edelſteinen geſchmückt, bildeten die Deckel dieſer meiſt im Folioformat angelegten Pergamenthandſchriften. In der Epoche der Gothik tritt bereits der Ledereinband auf Holzplatten an die Stelle jener Prachtſtoffe und erhält häufig durch eingeſchnittene Ornamente, durch gepunzte Muſter und eingepreſste Figuren künſtleriſche Belebung. Ein Hauptmittel der Ornamentik waren die durch metallene Rollen ausgeführten dekorativen Frieſe, Leiſten und Streifen. Metallene Eckbeſchläge und Krampen vollendeten den kraftvollen Eindruck dieſer monumentalen Werke.

Zur höchſten künſtleriſchen Entwicklung gelangt der Bucheinband aber erſt in der Zeit der Renaiſſance. Neben Bauten und Bildern waren Bücher der Ehrgeiz jener groſsen geiſtig regſamen Epoche; koſtbare Ausgaben in künſtleriſch vollendeten Einbänden zu beſitzen, war das wetteifernde Streben in allen gebildeten Kreiſen. Die Bibliotheken der Medicäer und der Päpſte, namentlich Nicolaus V, ſowie der hervorragenden Herrſcher, wie des Herzogs von Urbino, ſodann auch die berühmte Sammlung des Königs Mathias Corvinus von Ungarn, zeichneten ſich nicht bloſs durch den Inhalt, ſondern auch durch die äuſsere Erſcheinung aus. Der bedeutende venetianiſche Buchdrucker Aldus lieſs, wahrſcheinlich durch orientaliſche Arbeiter, die von jeher in der Behandlung des Leders ausgezeichnet geweſen waren, die Einbände ſeiner Bücher herſtellen, und ſo entſtand der eigenartige mauriſche Charakter der Ornamentik, welcher fortan das Gepräge der Renaiſſanceeinbände beſtimmt. Denn von Italien verpflanzt ſich dieſe Behandlung alsbald nach Frankreich, wo ſie eine beſonders feine Ausbildung erfährt.

Bezeichnend iſt zunächſt, daſs die Literatur beweglicher wird, und daſs im Ganzen die groſsen und ſchweren mittelalterlichen Formate, abgeſehen von mancherlei Ausnahmen für kirchliche oder wiſſenſchaftliche Bücher,

[1]) Vgl. d. Catalogue illuſtré v. Firmin Didot. Paris 1878. J. et L. Techener, hiſtoire de la bibliophilie Paris 1861 ff. Fol. Libri, monuments inédits, faiſant partie du Cabinet de G. Libri. Londres 1862. Fol. Les arts du bois, des tiſſus et du papier. Paris 1883. Zaehnsdorf, the art of bookbinding London 1880. M. Michel, la reliure Françaiſe Paris 1880. Stockbauer, Muſtereinbände aus der Blüthezeit der Buchbindekunſt. Leipzig. Sodann die gehaltvolle Schrift von R. Steche, Zur Geſchichte des Bucheinbandes, Leipzig 1878, und F. Luthmer, Bucheinbände der Renaiſſance im Kunſtgewerbeblatt der Zeitſchrift für bildende Kunſt 1885.





Fig. 155. Bucheinband für den Grafen von Mannsfeld. (Sammlung Didot.)

aufhören. An ihre Stellen treten die kleineren und leichteren Formate, durch welche eine allgemeinere Zugänglichkeit und Handlichkeit der Bücher bedingt wird. So ſchwindet denn auch die ſchwere Holzdecke des Mittel-

alters mit ihren metallenen Eckbeſchlägen, Krampen und Spangen, und an ihre Stelle tritt ein aus Pergamentblättern zuſammengeleimter Deckel, deſſen Feinheit und Glätte für die Ausführung der in Gold gepreſsten Verzierungen von Wichtigkeit iſt. Den Ueberzug bildet, wo nicht etwa in einzelnen

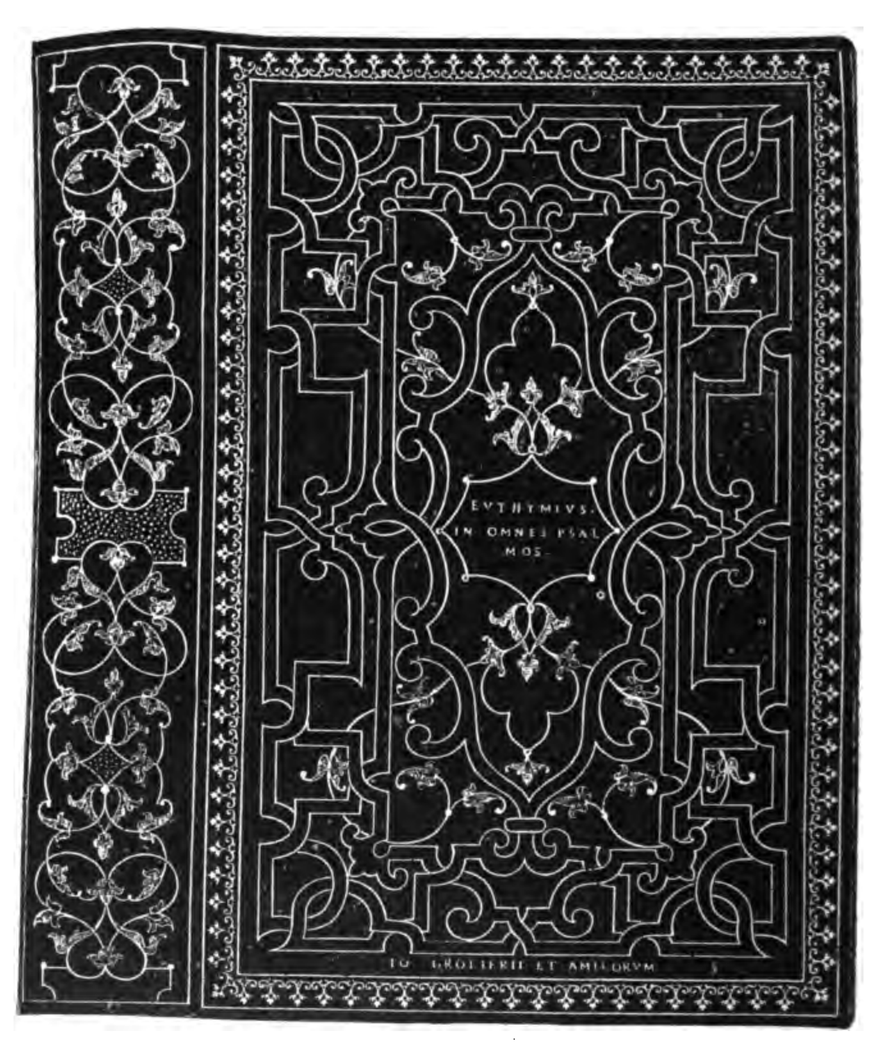


Fig. 156. Bucheinband für J. Grolier. (Nach Techener.)

Fällen Sammet- oder Goldſchmiedearbeit angewendet wird, hauptſächlich das Leder, in jener vollkommenen Bearbeitung, welche man von den Orientalen erlernte und als Corduan oder Maroquin (von Cordova und Marocco) bezeichnet. Charakteriſtiſch iſt ferner, daſs dieſe Bücher auf Heftſchnüren

(Nerfs oder Nervures) ausgeführt werden, die am Rücken ſich als kräftig vortretende Rippen (»Bünde«) markiren und bei den früheſten dieſer Bücher ſo zahlreich ſind, daſs kein Raum für einen Rückentitel bleibt, vielmehr für den Titel ein mittleres Feld auf dem Deckel ausgeſpart wird. (Fig. 154.)

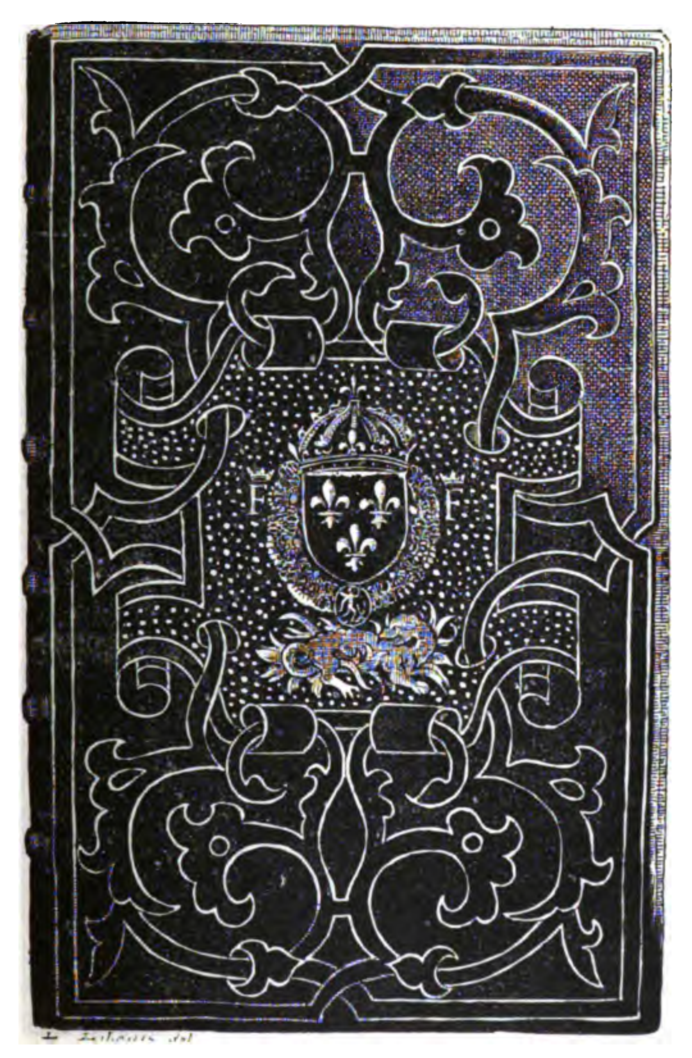


Fig. 157. Bucheinband aus der Bibliothek Franz' I. (Sammlung Dutuit.)

Anfangs wendete man vorwiegend ein dunkles naturfarbenes Leder an, dem aber ſeit ca. 1530 ein gebleichtes pergamentartiges, oder auch ein mannichfach gefärbtes zur Seite tritt, welches im Zuſammenhang mit den Goldornamenten dieſen Werken oft einen prächtigen polychromen Eindruck ver-

leiht. Für die Ausführung der Ornamente erfindet ſodann *Pierre Gaillard* an Stelle der früheren metallenen Rollen die ſogenannten Fileten, halbmondförmige Eiſen, bei deren Gebrauch das Feingefühl der künſtleriſchen Hand zur Geltung kommt.

Was die Ornamentik ſelbſt betrifft, ſo wird die Tiefprägung der gothiſchen Epoche, die in Deutſchland noch lange Zeit mit Hartnäckigkeit feſtgehalten wird, immer mehr durch eine eigentliche Flächendekoration verdrängt. Die Motive derſelben gehören durchaus dem Orient an, und zwar iſt es die mauriſche Ranke mit ihrem eigenthümlichen Blattwerk, welche den Charakter dieſer Ornamentik vollſtändig beherrſcht. Doch gibt es auch einzelne Beiſpiele, wo die etwas mehr naturaliſtiſche Blumenranke der perſiſchen Kunſt aufgenommen wird, wie in jenem prachtvollen venetianiſchen Buchdeckel der Bibliothek Firmin Didot, welche auf dem ovalen Mittelfelde mit einem köſtlichen Gemälde von Pyramus und Thisbe geſchmückt iſt. Doch dies ſind Ausnahmen, da im Allgemeinen die mauriſch-arabiſche Dekoration vorwiegt. Es iſt jenes aus der mauriſchen Architektur bekannte Spiel mit geflochtenen und verſchlungenen Bändern, ſowie mit reich entwickelten Ranken, die in jene ſpezifiſch mauriſchen Blätter und Blumen auslaufen, für welche in der Natur keine Vorbilder zu finden ſind. Es iſt alſo dieſelbe Ornamentik, welche von den Bucheinbänden ſich ſodann auf die berühmten Oironfayencen (§ 111) verpflanzt hat. Dieſe Ornamentik, welche den Flächencharakter in vollkommenſter Weiſe zur Geltung bringt, und deren hohe ſtiliſtiſche Vollendung darauf beruht, daſs ſie demſelben niemals untreu wird, und nur ein harmloſes, das Auge ergötzendes Formenſpiel, niemals aber etwas ſelbſtändig Bedeutſames ſein will, überzieht die Flächen, indem ihre frei und oft groſsartig geſchwungenen Linien ſich dem gegebenen Raume auf's Glücklichſte anpaſſen. (Fig. 155.) In der Regel wird ein mittleres Feld für das Wappen des Beſitzers oder den Titel des Buches ausgeſpart, und mit einem ſchön ſtiliſirten Rahmen von verſchlungenen Bändern eingefaſst. Auſserdem zieht ſich häufig ein breiter, mit Rankenwerk dekorirter Rahmen rings um den Deckel hin. Die übrig bleibenden Flächen werden dann entweder leer gelaſſen, oder mit einem Ornament gefüllt, deſſen zierlicher Charakter ſich von dem der übrigen Theile wirkſam unterſcheidet. Manchmal wird die ganze Fläche durch Bandverſchlingungen, welche von dem mittleren Felde ausgehen, in eine Anzahl ſchön gezeichneter Felder eingetheilt, deren Ornamentik dann wieder mit der in den übrigen Flächen angewandten contraſtirt. Dieſe Contraſte, auf denen die bewundernswürdige Wirkung dieſer ſchönen Werke beruht, werden durch die Anwendung verſchiedenfarbigen Leders, alſo recht eigentlicher Ledermoſaik noch geſteigert, indem man die Bänder und Streifen durch aufgeklebtes buntes Leder von gröſster Zartheit ſich vom dunkleren

Grunde abheben läſst. Den höchſten Glanz erhalten dann dieſe Decken durch Vergoldung der Ornamente, wobei die Blätter und Blumen meiſt ſchraffirt werden. (Fig. 156.) Neben dieſen reicheren Beiſpielen giebt es aber auch einfachere, bei welchen mannichfach verſchlungene Bänder und



Fig. 158. Bucheinband für Heinrich II. (Nach Techener.)

Streifen das einzige Motiv der Dekoration bilden (vgl. Fig. 154). Auch dieſe zeichnen ſich bei hoher Schlichtheit durch die edle ſtilvolle Behandlung aus. Fig. 154 giebt ein Beiſpiel aus der Sammlung des Herrn Dutuit.

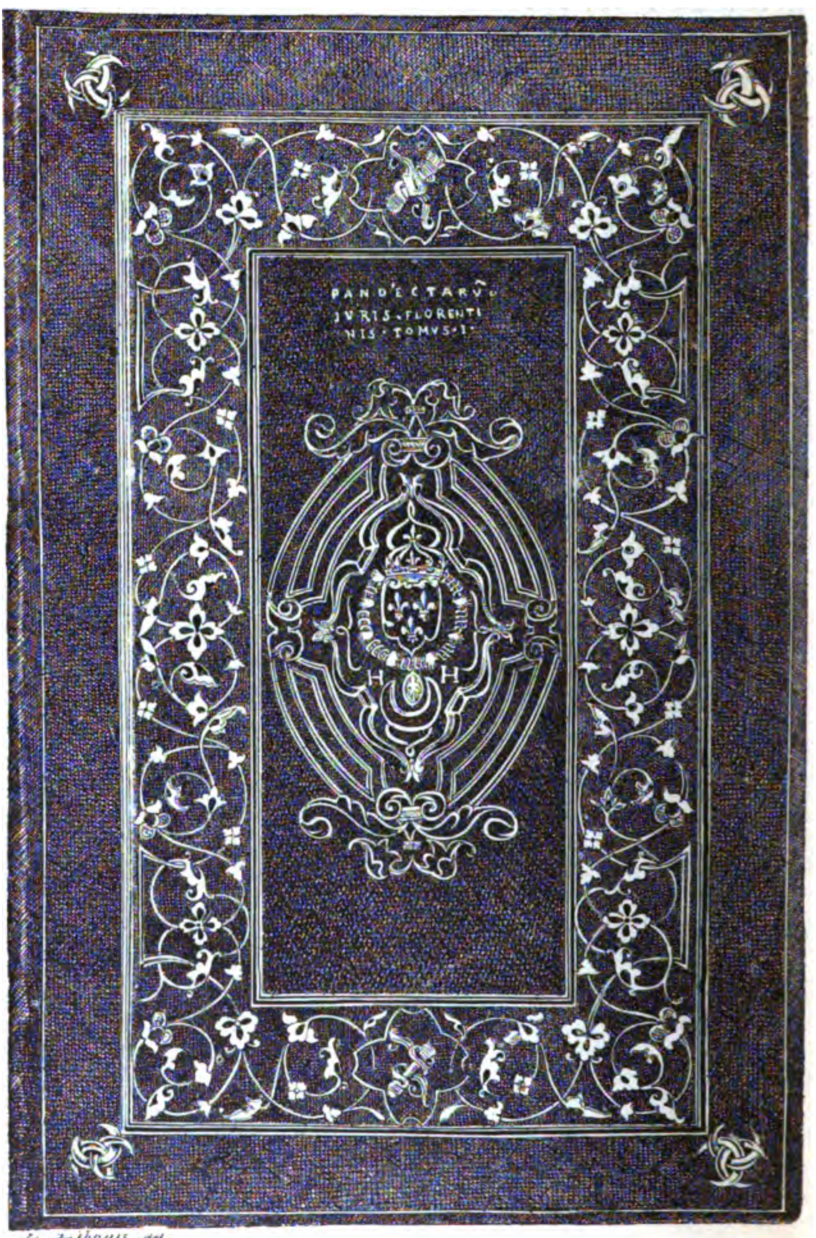


Fig. 159. Bucheinband für Heinrich II.

Diefs ift der Charakter des Bucheinbandes, welchen der berühmte Bücherfreund Jean Grolier zuerft in Frankreich eingeführt hat. Bis 1535 als Schatzmeifter zu Mailand lebend und dann für diefelbe Stellung nach



Fig. 160. Bucheinband für Heinrich II.

Frankreich berufen, hatte er in Italien die schönen Bucheinbände der Renaissance kennen gelernt und führte dieselben in Frankreich ein, wo er bis zu seinem Tode 1565 vier Königen nach einander diente. Nach Aussage

feiner Zeitgenoffen liefs er die Bücher in feinem Palais unter feiner eignen Auffìcht binden und foll felbft mit Hand angelegt haben. Die Grolier'fchen Bände find von vornehmfter Eleganz, an Harmonie der fein zufammengeftimmten gedämpften Töne, an technifcher Vollendung, prächtigem Farbenglanz und Anmuth der Zeichnung unübertroffen. Die Decken find meift aus Maroquin oder braunem Kalbleder hergeftellt, die Ornamente in Gold und Olivengrün, auch wohl in Gold und Schwarz auf braunem Grunde ausgeführt. Diefe herrlichen Werke mit der Auffchrift: »GROLIERII ET AMICORVM« werden jetzt mit Taufenden bezahlt.

Auch der uns fchon bekannte Geofroy Tory (S. 20 ff.) hat dem Bucheinbande feine Sorgfalt zugewendet. Die durch ihn hergeftellten Bände, meift aus Schafleder gearbeitet, find in der Regel nur mit goldgeprefsten Ornamenten gefchmückt, nur ausnahmsweife mit farbiger Zuthat verfehen. Seine Arabeske zeigt das feine Rankenwerk, welches wir fchon aus feinen Randleiften kennen. In der Regel weifs er damit fein Zeichen, einen zerbrochenen Krug, aufs Gefchicktefte zu verbinden. Auch den Schnitt der Bücher liebte man nicht unverziert zu laffen, und gab ihm gern auf Goldgrund farbige Ornamente, welche vermittelft der Punzen eingefchlagen wurden. Eigenthümlich ift, dafs die für Franz I ausgeführten Bände fich durch eine gröfsere Einfachheit auszeichnen; meift in fchwarzem Leder oder Sammet von derfelben Farbe ausgeführt, find fie in der Regel mit fchlichten, breit behandelten Bändern gefchmückt, in deren Verfchlingungen bereits die beginnende Cartouche fich zeigt. Wir geben in Figur 157 ein Beifpiel aus der Sammlung des Herrn Dutuit. In dem Mittelfelde fieht man fodann auf punktirtem Grunde das königliche Wappen fammt dem Salamander, Alles in Gold. Diefe Bände machen einen befonders vornehmen Eindruck.

Prächtiger und eleganter zeigen fich die Bände, welche Heinrich II für fich oder für Diana von Poitiers ausführen liefs. (Fig. 158.) Im Schlofs Anet fanden fich gegen 800 jener prachtvollen Bände aus Ziegen- oder Schafleder. Ihre Ornamentik befteht meift aus Cartouchenwerk; doch kommen auch die einfachen und feineren Arabesken der früheren Zeit vor, untermifcht mit Köcher und Pfeil und den verfchränkten Halbmonden der Diana. Ein fchönes Beifpiel der für diefen König ausgeführten Bände geben wir in Figur 159, ausgezeichnet durch die vornehme Sparfamkeit der Ornamente. In dem Mittelfelde das reich umrahmte königliche Wappen fammt dem Namenszuge Heinrichs. Auf einem andren ungemein prachtvollen Bande im Befitz des Herrn Dutuit ift in der Mitte und auf den vier Ecken das Portrait des Königs in Form eines antiken lorbeergekrönten Kaifermedaillons angebracht. (Fig. 160.) Weiter gehört zu den fchönften derartigen Erzeugniffen diefer Zeit ein bei Techener mitgetheilter, für Anne

de Montmorency ausgeführter Einband, den wir unter Figur 161 mittheilen. Die breiten verſchlungenen Bänder bilden in ihrer ſchönen Zeichnung einen lebendigen Contraſt mit den feinen Ornamenten des Randes und den ſchwungvoll behandelten gröſseren der inneren Flächen.



Fig. 161. Bucheinband für A. de Montmorency. (Nach Techener.)

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts tritt in dem bekannten franzöſiſchen Staatsmann und Vorſtand der königlichen Sammlungen und Bibliothek Ch. A. de Thou ein neuer Bücherfreund auf, der dem Einband wieder ſeine beſondere Sorgfalt zuwendet, nachdem unter Heinrich III unheim-

lichen Andenkens eine Behandlung eingetreten war, die durch ihre geometriſch vertheilten Schilder mit den Leidenswerkzeugen in Blinddruck oder Silberpreſſung eine ſeltſam moroſe, dem Charakter des Königs entſprechende Stimmung hervorrufen. Die Einbände de Thou's erheben ſich, anknüpfend

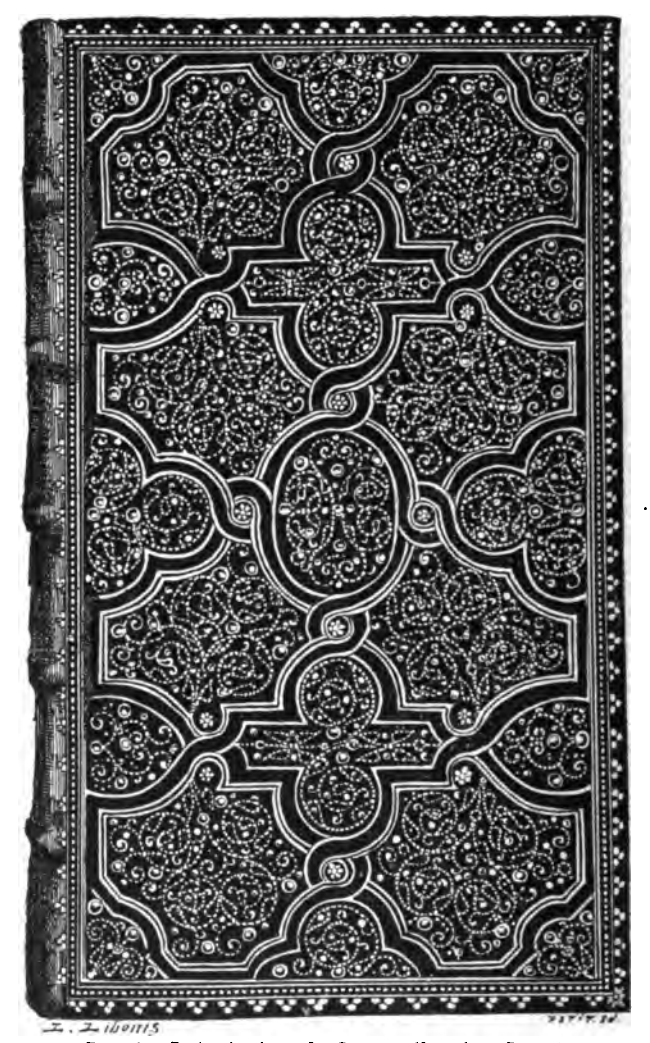


Fig. 162. Bucheinband von Le Gascon. (Sammlung Dutuit.)

an den Vorgang Groliers, wieder zu glänzender Pracht. Meiſt aus rothem Maroquin hergeſtellt und in der Mitte mit dem Namenszug und dem Wappen des Beſitzers geſchmückt, ſind ſie durch breite verſchlungene Bänder in einzelne Felder getheilt, von denen nur die kleineren mit dem arabiſchen

Rankenwerk geſchmückt ſind, während die gröſseren Flächen durch ſchön ſtiliſirtes Lorbeer-, Oliven- und Eichenlaub geſchmückt werden. Die techniſche Ausführung iſt von höchſter Vollendung.

Im 17. Jahrhundert iſt es der Buchbinder der Anna von Oeſterreich, *Le Gascon* (bis 1655 thätig), welcher die groſsen Traditionen Frankreichs



Fig. 163. Einband aus der Bibliothek des Cardinals Mazarin.

auf dieſem Gebiet aufrecht erhält. (Fig. 162.) Anknüpfend an die frühere Behandlungsweiſe wendet er vielfach verſchlungene Bänder als Hauptmotiv für die Eintheilung der Flächen an. Die dadurch entſtehenden mannichfach geſtalteten Felder füllt er ſodann mit einem Linienſpiel, welches nichts mehr mit mauriſchen Elementen zu ſchaffen hat, obwohl es auf einem verwandten Prinzip der Flächendekoration beruht. Aber der letzte Anklang

an natürliches Laubwerki ſt abgeſtreift, und die nur aus aneinander gereihten Punkten (au pointillé) beſtehenden, durch Fileten hergeſtellten Spiralen erhalten durch einzelne kräftigere Punkte neues Leben. Namentlich war es Le Gascon, der die Bücher für die berühmte Bibliothek des Cardinals Mazarin auszuführen hatte. Die vornehme Pracht dieſer Einbände beruht zunächſt auf dem einfarbigen Ton des Leders und der ebenſo reichen als edlen Zeichnung der Ornamente und glücklichen Eintheilung der Flächen (Figur 163). Verſchlungene Bänder bilden in feſtem Zuſammenhang ein Syſtem mannigfach gezeichneter Felder, von denen das mittlere mit dem Wappen des Kardinals, die übrigen mit zierlichem Rankenwerk geſchmückt ſind. Alle übrigen Flächen bedeckt eine Arabeske von originellſter Erfindung und Feinheit der Linienführung, deren Zwiſchenräume er durch unzählige kleine Punkte zu beleben weiſs. Die techniſche Meiſterſchaft der Ausführung dieſer in glänzender Vergoldung auf einfarbigem Grunde hingeſetzten Ornamente iſt von unübertrefflichem Reiz.

Dieſs ſind die letzten ſtilvollen Leiſtungen des franzöſiſchen Bucheinbandes. Bald tritt ein unruhiges Spiel mit allerlei neuen Farbenwirkungen an die Stelle edler Ornamentik, und da man ſelbſt ſo weit geht, Marmor und Granit nachzuahmen (»Veau granit«) und ſogar dem Leder den Anſchein von gewäſſertem Doppeltaffetſtoff zu geben, in der Ornamentik Spitzen und fächerartige Formen nachzuahmen, ſo ſind damit die Grundgeſetze ſtilvollen Schaffens verlaſſen. Mit dieſen Verirrungen hat unſre Betrachtung nichts mehr zu ſchaffen.





ORTS-VERZEICHNISS.



VERZEICHNISS

DER

KÜNSTLERNAMEN.



GESCHICHTE DES BAROCKSTILES

DES ROCOCO UND DES KLASSICISMUS

IN

BELGIEN, HOLLAND, FRANKREICH, ENGLAND.

GESCHICHTE

DER

NEUEREN BAUKUNST

VON

JACOB BURCKHARDT, WILHELM LÜBKE

UND

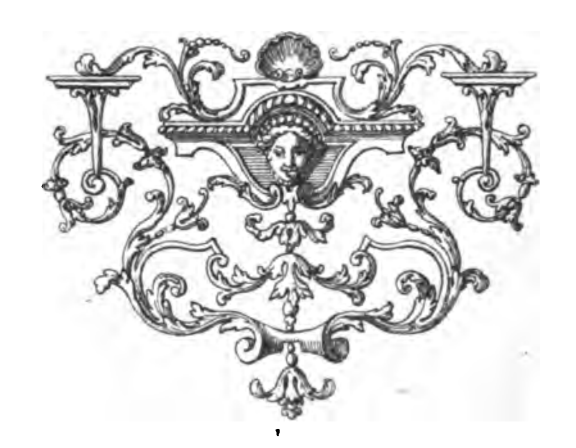
CORNELIUS GURLITT

FÜNFTER BAND.

GESCHICHTE DES BAROCKSTILES, DES ROCOCO UND DES KLASSICISMUS.

II. ABTHEILUNG. ERSTER THEIL.
BELGIEN, HOLLAND, FRANKREICH, ENGLAND

VON **CORNELIUS GURLITT.**



STUTTGART
VERLAG VON EBNER & SEUBERT
(PAUL NEFF)
1888

GESCHICHTE

DES

BAROCKSTILES

DES ROCOCO UND DES KLASSICISMUS

IN BELGIEN, HOLLAND, FRANKREICH, ENGLAND

VON

CORNELIUS GURLITT

MIT 125 ILLUSTRATIONEN UND ZAHLREICHEN ZIERLEISTEN, VIGNETTEN UND INITIALEN.



STUTTGART
VERLAG VON EBNER & SEUBERT
(PAUL NEFF)
1888

Druck von Greiner & Pfeiffer in Stuttgart.

INHALTS-VERZEICHNISS.

ERSTES BUCH.

DIE NIEDERLANDE IM XVII. JAHRHUNDERT.

ZWEITES BUCH.

FRANKREICH.

DRITTES BUCH.

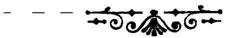
ENGLAND.

VERZEICHNISS

DER

ILLUSTRATIONEN.







I. BUCH.

DIE NIEDERLANDE IM XVII. JAHRHUNDERT.



I. KAPITEL.

DER BELGISCHE BAROCKSTIL.

Als Kaiſer Karl V., entſchloſſen der Herrſchergewalt zu entſagen, ſich in feierlicher Weiſe von den Niederländiſchen Staaten verabſchiedete und ſeinen Sohn Philipp II. dem Volke als Nachfolger empfahl, ſtützte er ſeinen Arm auf ſeinen geliebten Zögling, Wilhelm, Prinzen von Oranien. Für Philipp aber, der die Geſchäftsſprache der Staaten, das Franzöſiſche, nicht verſtand, ergriff der in Burgund geborne, in Italien gebildete und dem ſpaniſchen Staatswohle dienende Biſchof Antoine Perrenot de Granvella das Wort. Die bei dem politiſchen Vorgange wirkenden Männer deuten ſchon jenen furchtbaren Zwieſpalt an, welcher in der Folgezeit die Niederlande zerreißen ſollte: auf der einen Seite das Germanenthum, die Freiheit des Gedankens, der Proteſtantismus, die Vaterlandsliebe, auf der andern das Romanenthum, der Autoritätenglaube und die jeſuitiſche Weltbürgerſchaft.

Die Niederlande wurden zum Schlachtfelde, auf dem zuerſt der Proteſtantismus ſeine Lebenskraft erhärten ſollte. Das gewaltige Ringen, welches um die Mitte des 16. Jahrhunderts anhob, entbrannte nicht



um das Wohl eines Fürftenhaufes, fondern um rein politifche Güter. Es war ein in die Waffen des Krieges umgefetzter Geifteskampf; in ihren Trägern follten zwei die alte Weltordnung erfchütternde Gedanken niedergefchlagen werden: die freie Forfchung und die Völkerindividualität.

Die Niederlande waren fchon damals von einer national gemifchten Bevölkerung bewohnt. In den füdlichen Provinzen, im Hennegau, in Namur, Lüttich, Theilen von Luxemburg und Brabant, faßen die Wallonen, ein Stamm franzöfifchen Urfprungs, leicht beweglichen Sinnes, fchnell und gewandt in der Auffaffung, thatkräftig in der Verfolgung ihrer Ziele, rafch im Urtheil, wie auch rafch zur That. Neben ihnen hatten die Flamänder ihre Wohnfitze, ein Volk deutfcher Geburt, fchwer und ftark, langfam im Entfchluß, leidenfchaftlich in der Feftigkeit des Willens, ernft und unbeugfam in gefaßten Ueberzeugungen, ftätig, eigenwillig, ja grob. Weiterhin die Holländer, jenen an Abftammung und Wefen verwandt, vorfichtige Rechner, gaftfrei und derb-heiter, erfüllt von ächt deutfcher Art des Gemüthslebens, in humorvoller Breite, nicht in witziger Spitze den Lebensgenuß erkennend, des Meeres Söhne, gewöhnt dem Sturm mit ruhiger Hand und den unendlichen Weiten der See mit fchweigender Geduld zu begegnen, ein hartes, kaltblütiges, aber feines Werthes vollbewußtes Gefchlecht. Endlich die Friefen, ernft und fchlicht, von hohem Freiheitsfinn und entfchieden ausgebildeter Sonderart. Alle aber waren fich gleich in ftarker, in Gruppengemeinfchaften fich äußernder Selbftfucht, waren rechthaberifch, von jenem Zug des germanifchen Wefens befeelt, in der Allgemeinheit ein felbftändiges Glied bilden zu wollen und ftaatlich berechtigte Vielheiten zu fchaffen. Alle waren geneigt die große Gemeinfchaft dem Wohle der kleinen Sonderheit zu opfern.

Als der Kampf mit der fpanifch-katholifchen Weltmacht begann, war der Proteftantismus durch die ganzen Niederlande gleichmäßig mächtig geworden, wie überall dort, wo ein feßhaftes Bürgerthum in aufblühenden Städten fich gefunder Entwicklung erfreute. Freiheitsliebe und Trotz war den Einwohnern aller wehrhaften Ortfchaften des Landes gemeinfam. Aber es lag doch ein gewichtiger Unterfchied darin, daß im Norden das nationale Wefen mit in die Waage fiel gegen die Träger des von Philipp II. dem Volke aufgezwungenen Katholicismus. Waren doch die Umftände, daß in des Königs Staatsrath kein Niederländer faß, daß fpanifche Truppen das Land befetzt hielten, daß die Zahl der Bisthümer und mit diefen die ächt romanifchen, in deutfchen Ländern nie dauernd heimifchen Inquifitionsgerichtshöfe vermehrt wurden, die Veranlaffung der erften tiefgehenden Erregung felbft der katholifchen Volks-

theile; war es doch gerade der in seinen weltbürgerlichen Anschauungen der erdumfassenden Macht Spaniens entsprechende Granvella, in welchem die Niederländer den Ausdruck der verhaßten Fremdherrschaft erkannten; und gab doch dem Geusenbunde gerade der volksthümliche, selbst noch im bittersten Ernst humorvolle Zug von seiner Geburtsstunde an den Strahlenkranz nationaler Vertrauenswürdigkeit.

Die protestantische Lehre hatte den ungeheuren Vortheil, daß sie sich in der Sprache des Volkes zum Volke wendete. Dieser wog den Nutzen einer geschlossenen Kraft im Katholicismus auf. In den wallonischen Provinzen, in Artois und Westflandern predigten die Sendboten der damals im höchsten Ansehen stehenden Hugenotten. Ueber Emden kamen die Redner, welche Holland für die neue Lehre begeisterten. Und für diese glaubte die blinde Meute zu kämpfen, als sie vorzugsweise in allen deutschen Provinzen in den Kunstwerken der Kirchen den Feind des wahren Christenthums zu zerstören hoffte, — im Bildersturm den blöden Ausdruck ihres Abscheues der Heiligenverehrung suchend. Das war freilich nicht die Meinung der protestantischen Führer gewesen. Sie kannten wohl den Werth der Kunst für jede Art Gottesdienst. Denn als 1566 die Herzogin Margarethe von Parma völlige Glaubensfreiheit gewährte, begann man alsbald für die neue Lehre neue Gotteshäuser zu errichten, die freilich mit nicht geringerer Wuth schon im folgenden Jahr von den Katholiken zerstört wurden.

Der germanische Norden der Niederlande nahm die Führung im Vertheidigungskampf für die Freiheit. Flandern schwankte früh. Der Katholicismus war, Dank der Kunst Alba's, mit Feuer und Eisen zu überzeugen, schon zu mächtig in der Provinz geworden. Im Jahre 1576 waren zwar noch einmal sämtliche Niederländer im Kampf gegen Spanien einig. Selbst der Klerus vergaß den Ketzerhaß. Aber schon der erste schwere Schlag des Gegners, welcher Antwerpen traf, erweckte den kirchlichen Zwiespalt. Zwar blieb die Inquisition verhaßt, zwar äußerte sich die Einheit des Volksthumes noch in dem Wunsch, mit Holland und Seeland in Freundschaft verbunden zu bleiben und in den wiederholt sich erneuernden revolutionären Zuckungen der großen Städte. Aber die Kraft des Widerstandes war dauernd gebrochen. Die romanischen Wallonen vergaßen zuerst den Protestantismus. Um das Linsengericht der alten politischen „Freiheiten“ gaben sie die Freiheit dahin. Die Jesuiten begannen unter ihnen festen Fuß zu fassen. Flandern und Brabant erhielt sich länger unabhängig. Erst der Unmuth über die Zügellosigkeit der Genter Demagogen führte zur Utrechter Union, die dem Katholicismus das völlig anerkannte Uebergewicht in diesen Gebieten gab.

Mit dem Wandel im Glauben vollzog sich jener in der Sprache. Als

Holland gegen den von Wilhelm von Oranien als Herrſcher berufenen Herzog Franz von Anjou auftrat, war die Politik des Volkes mehr gegen ihn als Franzoſen wie als Katholiken gerichtet. Aber trotzdem machte im Süden die franzöſiſche Sprache mehr und mehr Fortſchritte. Hier wurden wenigſtens die gebildeteren Kreiſe mehrſprachig. Das Lateiniſche kam als Bindemittel der vielfach durch einander gewürfelten Nationen wieder zur Aufnahme. Lateiniſchen Dichtern, klaſſiſch ſprachlichen Beſtrebungen wurde hier wie in Italien Beifall geſpendet. Der in Rom ausgebildete Geiſt der Gegenreform faßte feſten Fuß im Land. Die Jeſuiten erfüllten die Städte mit ihrem Weſen und ihrer künſtleriſchen Kampfart. Die Auswanderung der beſten, willensſtärkſten Männer, die mit dem Proteſtantismus den Reichthum und die Arbeitskraft aus der Heimat forttrugen, die Verwüſtung Flanderns, das wachſende Elend in allen dem Könige treuen Ländern waren Folgen der endlich erzwungenen Nachgiebigkeit der Körper gegen die Gewalt des Feindes und der Seelen gegen die Forderung des Verzichts auf eigenes Denken.

Ein tiefer, nie wieder völlig überbrückter Riß trennte die Niederlande.

Belgien wurde eine Pflanzſtätte des Barockſtiles. Alle Vorbedingungen für denſelben waren vorhanden: ein lebhaft empfindendes, ſinnlich erregbares Volk, ein die beſten Geiſter feſſelnder Widerwille gegen diejenigen, welche im Meinungsſtreit der alten Autorität ihr eigenartiges Denken entgegenſetzten. Hielt man doch für nothwendige Nachfolger der Zweifler jene Meute, welcher mit dem Glauben an die Gewalt der alten Kirche auch die Scheu vor der Würde alles menſchlichen Geſetzes abhanden gekommen war. Mit Ekel wendeten ſich ſelbſt die Edleren von einem zwar urſprünglich gebilligten und leidenſchaftlich geführten, doch endlich als ausſichtslos erkannten Streite, vom Lärm, von der Rohheit und grauſamen Unerbittlichkeit eines blutigen Religionskrieges ab, um in der Ruhe eines endlich dem Verſtande abgerungenen geiſtigen Verzichtes, in der ächt barocken Hingabe an ein Empfindungsleben ſich national und religiös wiederzufinden. Der agitatoriſche Zug im Katholicismus erhielt in der Kunſt den entſchiedenſten Ausdruck. Im ſchärfſten Gegenſatz zum ſchlichten Ernſt der Gegner und namentlich zu den unerwünſchten bilderſtürmenden Vorkämpfern derſelben, wurde die ſinnliche Schönheit wieder in ihr Recht im Volksleben eingeſetzt, ja geradezu im Gegenſatz wider die Verächter der Kunſt neu ausgeſtaltet. Ihre Darſtellung iſt aber das Erzeugniß noch vom Kampfe zitternder Hände, vom Ringen erhitzter Gemüther. Sie giebt ſich in dem trotzigen Bewußtſein der gegen die puritaniſche Strenge wiedererkämpften Berechtigung zum Daſein, keck, derb, voll-

faftig, überfprudelnd reich. Die Künftler holen die anregenden Gedanken aus Italien und erfüllen fie mit neuem Blut und pochendem Herzfchlag. Sie fehen den Lehrern im Süden das meifterliche Können, den Schwung im Schaffen, die Wucht der Formen ab und erfüllen das Erlernte mit dem Geift ihres Volkes, mit der breiten Fülle der etwas fchwerfälligen aber unerfchütterlichen Lebenskraft, dem gefunden Genußfinn und der derben Heiterkeit der Niederlande, vor Allem aber mit jenem germanifchen Zuge, das Einzelne zu felbftändiger Bedeutung im Ganzen auszubilden, mit der Freude am Individuellen. Darum verfällt Belgien nicht in Nachahmung der italienifchen Kunft. Sein Volksleben war reich genug, um aus jefuitifcher Befruchtung niederländifche Blumen zu zeitigen. Ift auch der Jefuitismus überall in der Welt der Gleiche, fo konnte er feinen belgifchen Anhängern doch nicht die nationale Sonderart nehmen.

Es bewegte daher ein fo geartetes Volk aufs Freudigfte, als der Regierungsantritt Erzherzog Alberts und feiner Gemahlin Ifabella wieder ein reiches, langentwöhntes Kunftfchaffen an die Nordfee brachte. Klöfter und Kirchen wurden wieder aller Orten glänzender aufgebaut, die durch den Bilderfturm zerftörten Gemälde und Schmuckgegenftände durch andere erfetzt. Die Innungen, die Großen des Landes wie die Bürger der Städte überboten fich in Gefchenken an die brabantifchen Kirchen, und der Gefchichtsfchreiber derfelben, Sanderus, hat bei jeder eine ftattliche Reihe von Gläubigen zu nennen, die fich um ihre Ausfchmückung verdient gemacht haben.

Belgien wurde zu katholifch-frommen Stiftungen geneigt, wie es im 15. Jahrhundert gewefen war. Und doch zeigt fich in dem für Land und Zeit maßgebenden Meifter, in Rubens, fo viel Unkatholifches, daß man darüber geftritten hat, inwiefern der große Maler im kirchlichen Sinne fromm gewefen fei. M. Roofes deutet geradezu an, daß feine ftrenge Kirchlichkeit wohl eine erheuchelte gewefen fei. Und wirklich litt ja fein Vater um feines Proteftantismus willen, ift die Religionsftellung feiner Mutter in früherer Zeit zum mindeften unklar. Aber auch hierin ift Rubens nur das Bild feiner Zeit und Landsleute. Der Katholicismus mit feinen künftlerifch durchbildeten, finnlich wirkenden Formen umfaßte ihr Herz mit neuem Feuer, ohne daß er fie wefentlich geändert hätte. Das Friedensbedürfniß überbrückte damals mehr noch als heute die Kluft in der Menfchenbruft zwifchen dem ftürmifch geforderten Glauben und dem fchwankenden Erkennen. Die Religiofität Belgiens war minder tief in alle Kreife gedrungen als im gleichzeitigen Italien, nicht ein Erzeugniß eigenen Willens, fondern dem widerftrebenden Volke aufgedrängt durch feindfelige Mächte. Aber fie war zur Vor-

bedingung der gesellschaftlichen und staatlichen Entwicklung des Landes geworden. Man mußte mit ihr rechnen, der „Kluge“ fand sein Auskommen mit ihr, nicht als Heuchler sondern im als nothwendig erkannten Verzicht auf gewisse Gedankenreihungen. Das sieht man denn auch deutlich in der Kirchenarchitektur, die bei dem üppigsten Schmuck, bei der vollen Prunkhaftigkeit barocker Anlage doch nicht jene schwüle Stimmung erhielt, nicht jenes mystische Halbdunkel des Guarini, jene tief gefärbten Marmorarten Roms nachbildete, nicht in jenem absichtlichen Verwirren der Grundrißformen sich erging, wie es z. B. Borromini und einzelne süddeutschen Meister liebten, sondern die heitere Festlichkeit, die lichte Klarheit und Weiträumigkeit fortführte, welche in den gothischen Bauten des Landes geherrscht hatten.

Der Kardinal Granvella und die von ihm eingeleitete Zeit der kirchlichen Reform in Belgien waren es, welche die italienische Architektur nach Belgien überführten. [1]) Für ihn und unter seiner Regierung (1559—1564) bauten *Sebastian van Noyen* (*D'Oya,* geb. zu Utrecht 1523, † zu Brüssel 1557) und dessen Sohn *Jacob van Noyen* (geb. 1533?, † 1600) das Palais Granvella zu Brüssel, jetzt Universität (rue des Sols, 1771 umgebaut) (Fig. 1.), welches zuerst im Norden den Ton der italienischen Spätrenaissance erkennen läßt.

Die niederländische Gothik, welche sich lange lebenskräftig erwiesen hatte, war erst um die Mitte des Jahrhunderts durch die Renaissance verdrängt worden. Neben Malern wie Cocxie und Floris, mit der erwachenden Begeisterung für italienische Formen und Gedanken, bei nur langsam zu überwindender nationaler Grundlage des Schaffens, vollzog sich die Durchbildung der lange gothisch sich erhaltenden Baugedanken zu immer mehr den klassischen sich nähernden Formen. *Cornelis de Vriendt* und *Paul Snydincx,* ersterer der Bruder des Malers Franz Floris, die Erbauer des prächtigen Rathhauses zu Antwerpen (1561 bis 1565), sind Zeugen dieser Bewegung. Baute doch Snydincx vorher noch die Börse der alten Scheldestadt in den überlieferten Formen, während an dem jüngeren Werke die Renaissanceordnungen zu einem von

[1]) Als Quellen wurden vorzugsweise benutzt: A. G. B. Schayes, histoire de l'architecture en Belgique, Bruxelles. A. Sanderus, Chorographia sacra Brabantiae, Brüssel 1659. A. Sanderus, Chorographia sacra Brabantiae, Haag, 1726—27. Goethgebuer, Choix des monuments du royaume des Pays-Bas, Gand, 1827. A. Schoy, Rubens. son influence sur l'art aux Pays-Bas 1622—1735, in L'art 1881, Band I. Vielseitige Unterstützung gewährten mir Fräulein Marguerite de Lavelaye in Lüttich und Herr Architekt J. J. Winders in Antwerpen, denen ich hiemit meinen besten Dank ausspreche.



kräftigen lothrechten Linien beherrfchten, durchaus noch gothifch empfundenen Meifterwerke verwendet wurden.

In gleichem Geift wirkte *Vredemann de Vries*. So gut diefer Meifter auch die Formen der italienifchen Renaiffance kannte, fo fein feine Empfindung für die der Gothik in höherem Sinne nicht eigene Verhältnißlehre war, fo fehr zeigte er fich doch in feinem Schaffen national. Die Spätgothik hatte zu einer rein dekorativen Kunft, namentlich in dem durch den Reichthum des Landes vorzugsweife geförderten Profanbau geführt. Die großen Fronten der Rathhäufer wurden durch Blend-

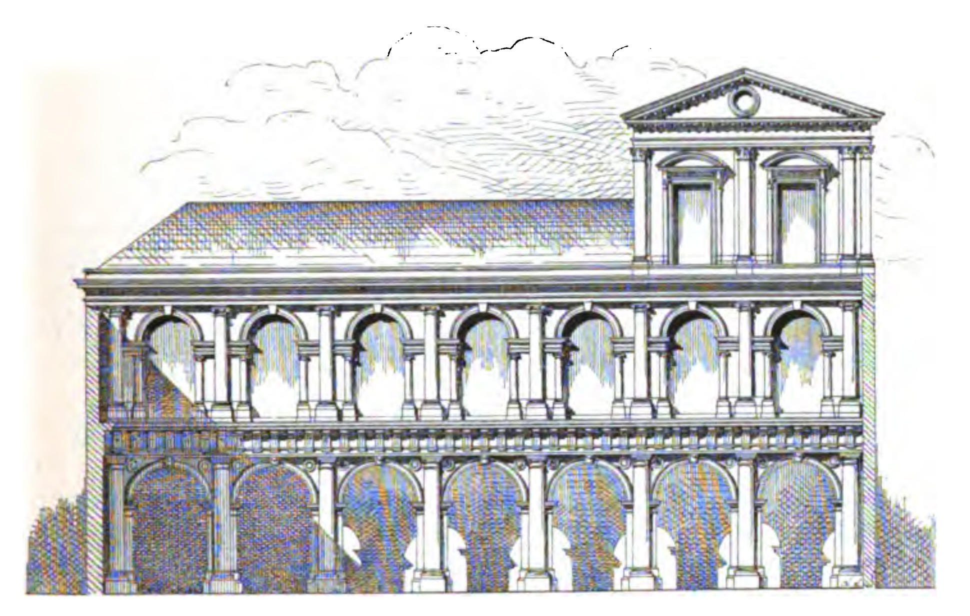


Fig. 1. Palais Granvella zu Brüffel. Hofanficht.

arkaden, durch Nifchen, Wimperge, Statuenreihen gefchmückt, ohne daß die innere Raumgeftaltung auf diefe formale Ausftattung einen Einfluß geübt hätte. Große gliedernde Motive fehlten, eine gleichmäßig vertheilte Menge des Details gab der ganzen Façade vielgestaltiges Leben und doch wieder eine Einheit. An die Stelle der gothifchen Glieder traten nun jene der Renaiffance. Für die Maaßwerk-Arkaden wurden Ordnungen, für die Wimperge Giebel, für die Fialen Spitzfäulen angewendet. Das Detail und die Vertikalrichtung des architektonifchen Aufbaues blieben bevorzugt. Die Formen erhielten fich lange in der heiteren Selbftändigkeit der Frührenaiffance, die ganze Haltung der Bauten mit ihren Giebeln und hohen Dächern, ihrer Mifchung von

Backftein und Hauftein, von Riegelwerk und Bretterverfchlag, ihrer lebhaften Färbung, ihren Erkern und reizvollen Thüren, ihrem traulich gemüthlichen Zuge ,blieb dem Wefen des nordifchen Landes entfprechend.

Dem gegenüber ift das Palais Granvella eine entfchiedene Neuerung, eine überrafchend frühe, nur durch den Bauherren erklärliche Ueberführung italienifcher Spätrenaiffance nach Belgien. Die Gartenanficht desfelben unterfcheidet fich von den beiden unteren Gefchoffen des Hofes im römifchen Palazzo Farnefe nur durch wenige, meift durch die Verhältniffe gegebenen Abweichungen: Pilafter treten an Stelle der Halbfäulen, das zweite Gefchoß ift gleich dem unteren toskanifch ftatt jonifch, ein Triglyphengefims wurde im oberen ftatt im unteren Gefchoß angebracht. Die Hofanficht dagegen führt die Halbfäulen fogar in die beiden Ordnungen ein und fetzt in die oberen derfelben Fenfter im Palladiomotiv. Der Giebel an der linken Seite nimmt wieder den Gedanken der römifchen Vorbilder auf: jonifche vor Wandftreifen gefetzte Pilafter. Aecht niederländifch forglos ift nur die Verdachung, welche, unbekümmert um die Achfe, rechts zwei Eckpilafter und links nur einen überfpannt.

Sebaftian von Noyen war auch anderweit thätig, feine italienifchen Studien auf die Niederlande zu übertragen. Sein mächtiger Plan der Thermen des Diokletian (1558), fein großes Aufnahmewerk „Operum antiquorum Romanorum reliquiae et ruinae, 1562", welches er Granvella widmete, die Ausftattung des Palaftes mit antiken Statuen beweifen, daß der Meifter die ewige Stadt kannte und daß die Uebereinftimmung feines Baues in Brüffel mit dem des Antonio Sangallo keine zufällige ift.

In ganz anderer Weife bethätigte fich aber der Einfluß Italiens auf die belgifche Architektur, feitdem der furchtbare Krieg durch den Waffenftillftand von 1609 abgefchloffen worden war und unter der vorforglichen Regierung der Infantin Ifabella das tief niedergebeugte Flandern fich wieder aufzurichten begann, feitdem die Künfte zu ungeahnter Kraft erblühten, die Wiffenfchaft, namentlich der Eifer für die Alten, auflebte, jene Vollendung der belgifchen Kunftart in *Peter Paul Rubens* fich ausbildete, in der fich die derbe Lebensluft und geiftreiche Feinheit des Flamänders, feine breite Sinnlichkeit und feine fchwungvolle Phantafie, fein antik gebildeter Geift und fein katholifch vertieftes Gefühlsleben, feine Freude an wuchtigen Formen und lebendiger Handlung, fein reich ausgebildeter Farbenfinn und die im wohnlich eingerichteten Haufe wie im Zwielicht der Kirchen gezeitigte Empfindung für Stimmung in einem vollen, ergreifenden und doch auch wieder heiter anmuthenden Einklang austönten.

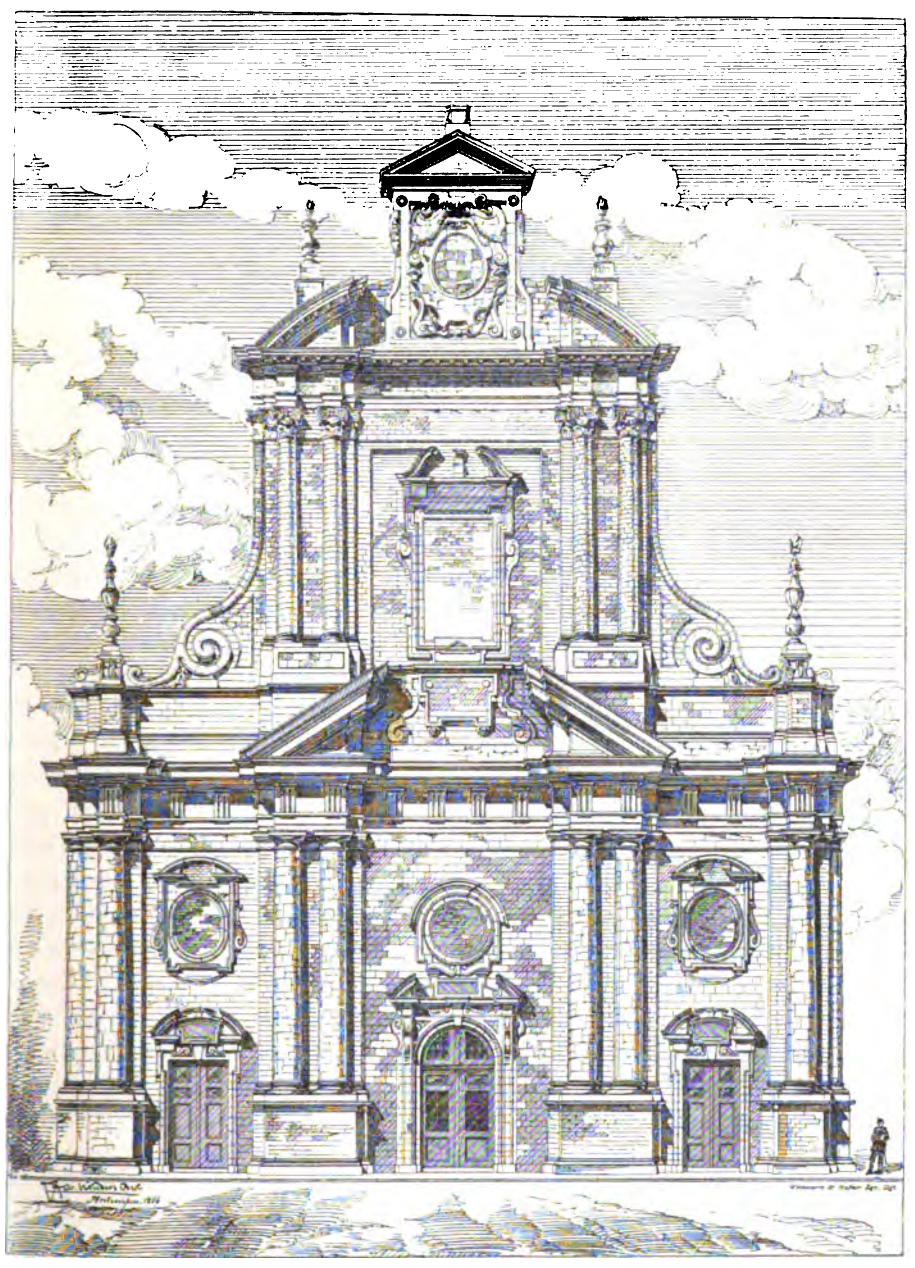


Fig. 2. Auguſtinerkirche, jetzt Hauptpoſt zu Brüſſel. Façade.

Leider hat die Malerei, als bevorzugte Kunſt jener Periode, die Theilnahme für die belgiſche Geſamtkunſt ſo vorweggenommen, daß

die Plaftik und Architektur bisher nur nebenfächlich behandelt wurden. Wohl mit Unrecht, denn auch in diefen Gebieten traten außerordentlich bedeutende Leiftungen hervor, welche weithin beftimmend zu wirken berufen waren.

Der leitende Künftler in der Baukunft Belgiens war *Jacques Francquart* (*Francart*, geb. zu Brüffel 1577, † 1651). Man hat ihn unberechtigter Weife einen Schüler Rubens' genannt. Denn er ift im gleichen Jahre mit dem Meifter geboren und kam früher wie diefer von der Studienreife nach Italien zurück, ja begann bereits einen für feine Kunft durchaus bezeichnenden Bau, ehe Rubens durch den Tod feiner Mutter (1608) nach dem Norden zurückgeführt wurde. Wohl aber verkehrte Francquart, der auch als Maler thätig war, in der Werkftätte des großen Meifters der Farbe und ließ fich durch deffen allen Kunftgenoffen überlegenen Geift beeinfluffen.

Leider ift uns das erfte Werk Francquart's nur in der Abbildung erhalten: Die Jefuitenkirche zu Brüffel (1606—1616), welche 1812 niedergelegt wurde. Der Grundriß beftand aus einem ftattlichen Langhaus ohne Querfchiff, das durch zwei Reihen toskanifcher Säulen und Rundbogenarkaden in drei Schiffe getheilt wurde, deren jedes in eine Halbkreiskoncha endete. Die Façade beftand aus einem durch Pilafterordnung der Bildung des Langhaufes entfprechend in drei Theilen gegliedertem Untergefchoffe, über dem mittleren Theile einem Obergefchoffe mit großen feitlichen, nach Art der Konfolen gezeichneten Anläufen und einer votivtafelartigen Bekrönung als drittem Gefchoffe. Auch diefes letztere hatte Anläufe und einen flachen Giebel als Abfchluß. Das Ganze befitzt noch viel von den Eigenthümlichkeiten der niederländifchen Renaiffance, den fteilen Aufbau des Giebels, die Vorliebe für lothrechte Linien und die den Fialen nachgebildeten Kandelaber, in welchen letztere über den Gefimfen enden. Ein Schmuckbau von befonderer Schönheit war der Thurm, deffen in drei Ordnungen übereinander fich aufbauender Unterkörper von zwei achteckigen Gefchoffen und einer Kuppel überragt wurde.

Ein entfchiedener Fortfchritt nach der italienifirenden Richtung der künftlerifchen Zeitbeftrebungen ift der prächtige Bau der lange dem *Coeberger* zugefchriebenen Auguftinerkirche zu Brüffel (1620 bis 1642), welche die Schöpfer der modernen Stadtanlagen mit feinem Empfinden zum Abfchluß ihres prächtigen Boulevard Hennaut machten, das jetzige Postgebäude; das Langhaus ift meines Erachtens, wie fo viele der Barockkirchen Belgiens, nichts Anderes als ein neu vorgerichteter frühgothifcher Bau mit hohem Mittelfchiff, niederen Seitenfchiffen, ohne Querfchiff. In der Façade (Fig. 2) dagegen zeigt fich

ein dekoratives Meifterftück von ächt vlämifcher Kraft und Fülle der Gliederungen. Das Erdgefchoß ift durch vier mehrfach verkröpfte toskanifche Pilafter und Säulenbündel getheilt. In jedem Zwifchenfeld befindet fich eine reich gegliederte, ächt barocke Thüre mit rundem Fenfter darüber. Das Gefims ift reich mit Triglyphen und ornamentirten Metopen verfehen. Ueber den beiden mittleren Säulenpaaren erhebt fich ein abgebrochener gradliniger Giebel, in den die Attika einfchneidet, weiter hinauf eine jonifche Ordnung mit abgebrochenen, gebogenen Giebeln und in der Mitte eine durch ein Fronton abgefchloffene Platte mit dem Relief der Madonna. Die Schönheit des Baues, welche durch die modernen Straßenanlagen erft recht zur Geltung kommt, liegt weniger in der Gefamtanlage, die fich innerhalb der herkömmlichen Formen hält, als in der üppigen Kraft der Durchbildung im Detail. Es genügte Francquart nicht, einem Gedanken einfach Ausdruckform zu geben, derfelbe wird vielmehr durch eine Fülle von Motiven erklärt. Man betrachte die Umrahmungen einer Thüre, eines Fenfters: überall ein Reichthum der Phantafie, eine Menge barocker Gedanken, die zwar alle durch die gleichzeitige italienifche Kunft angeregt erfcheinen, aber in ihrer Häufung und in der überfchwänglichen Durchbildung ächte Merkmale einer der nordifchen Renaiffance verwandten Richtung find.

Die Beguinenkirche zu Mecheln (1629—1647) foll dem eben gefchilderten Bau fehr nah verwandt gewefen fein. Leider kenne ich fie weder aus eigener Anfchauung noch aus genügenden Darftellungen. Schayes theilt mit, daß die Façade fich aus dorifchen und korinthifchen Ordnungen zufammenfetze, welche von einem als Attika ausgebildeten Gefchoß bekrönt werden. Ueber diefem lägen ein dreieckiger Giebel und zur Seite zwei Anläufe. Mithin ift die Kirche eine ähnliche Anlage wie die bereits gefchilderte. Das Schiff ift von zwei Reihen mit korinthifchen Pilaftern verzierter Pfeiler getheilt, die ein reiches Gebälk und darüber eine Attika tragen, auf der das Gewölbe ruht. In den Zwickeln find die Oberlichtfenfter angebracht, die Laibungen der Bogen durch Kaffetten gegliedert.

Fragt man nach den Vorbildern diefer Bauten in Italien, fo wird man ebenfo wenig direkte Beziehungen finden, wie bei den niederländifchen Malern jener Zeit. Die Periode der Nachahmung beftimmter Meifter, die Zeit eines Cocxie und van Noyen ift vorüber. Francquart faßte die italienifche Kunft als Ganzes auf und entnahm ihr das, was feinem nationalen Wefen am beften entfprach. Bei diefem Herausgreifen einzelner Gedanken erkennt man alsbald, daß der nordifche Baumeifter den Italienern an architektonifcher Schulung nicht gewachfen

war. Es ist leicht sichtlich, daß derselbe nicht an dem Ernst und der Strenge Vignola's und Palladio's die Anfangsgründe der Baukunst erlernt hatte, sondern an der vielgestaltigen, mit spielender Phantasie verwendeten Formenwelt des Vredemann de Vries. Ihm fehlte das starke Rückgrat antiker Regel, welches sich in den Werken des italienischen Barockstiles auch dann noch zeigt, wenn es absichtlich gebeugt wird. Die Massenvertheilung geschieht nach malerischen Gesetzen, welche hier weit weniger als in Italien gebunden sind durch den an den älteren, strengeren Bauten und namentlich an den Resten der Antike gebildeten Blick für das statisch Wahrscheinliche, für das, was Vitruv die Eurhythmie nennt, für das „Ansprechende im Aussehen, erzielt durch die richtigen Verhältnisse der Glieder in Höhe zu Breite und Länge". Der Ausdruckswerth der Glieder schwankt ungleich mehr, dem Geschick im Entwerfen wird freiere Entfaltung gegeben, da es weniger durch feststehende Formeln gebunden ist, die Vorbedingung zum Barock, die Lostrennung von der antiken Einfachheit, liegt günstiger, weil das Schaffen ein unbefangeneres, die Kenntniß der altrömischen Kunst eine ungleich äußerlichere ist.

Francquart war auch literarisch thätig, indem er 1617 einen Band architektonischer Details herausgab,[1]) namentlich Zeichnungen zu jenen reich verzierten Thüren, die für längere Zeit ein Merkmal des belgischen Profanbaues sind und dort „spann'sche deurkens" genannt werden. Ihr Wesen besteht darin, daß die Gewände, Verdachungen etc., also die eigentlich architektonischen Formen, ganz ornamental benutzt, in der eigenwilligsten Weise verschlungen, gebrochen und gebogen werden. Dergleichen kennt das gleichzeitige Italien nicht. So willkürlich sprang selbst ein Valvassori nicht mit den einst so streng gezeichneten Formen der Gewände um. Im Gegentheil: Francquart dürfte durch diese seine Zeichnungen Einfluß auf den Süden gewonnen und Borromini Ideen gegeben haben. Gewöhnlich findet sich über den Rundbogenthüren noch ein Oberlicht von reich ein- und ausgebogener Gestalt, über dem ein geknickter oder aufgerollter Giebel das malerische, aber den Forderungen der strengeren Aesthetik gegenüber ganz wehrlose Gebilde abschließt. Es haben sich zahlreiche Beispiele solcher Thore auch aus späterer Zeit erhalten. So eines von 1665 Twaalf maandenstraat Nr. 7, ferner rue Veille Bourse Nr. 24 in Antwerpen, in der St. Kataljestrat Nr. 46 zu Brüssel etc. Schoy nennt noch in Brüssel solche Thore am Jardin des Arbalétriers, rue d'Isabelle, de l'Etrille,

[1]) Jaques Francart, premier livre d'architecture, contenant diverses inuentiones de portes etc. Brüssel. 1617.



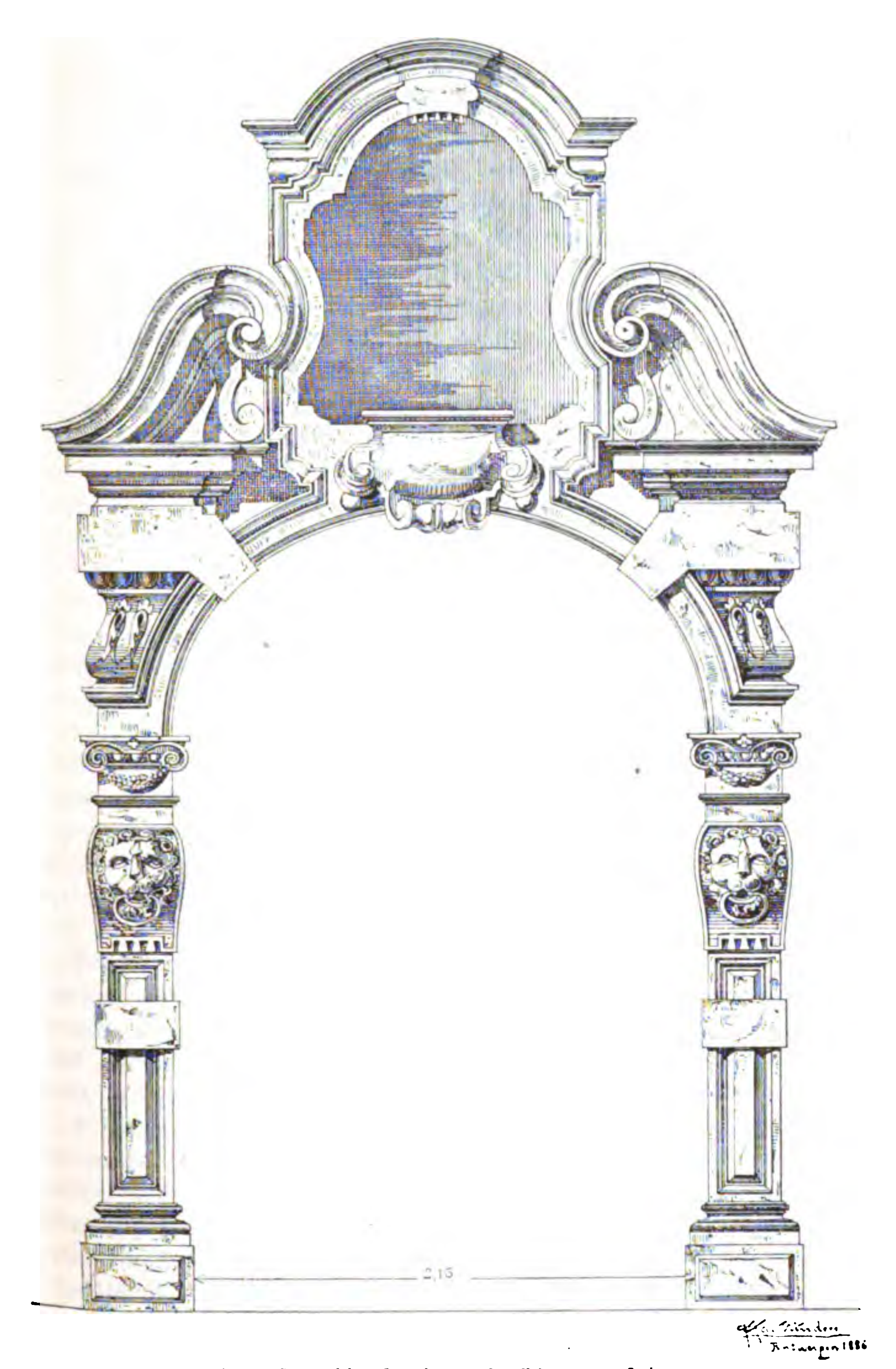


Fig. 3. Spann'sches Deurken zu Brüssel, rue aux Laines.

rue des Tollebeck, rue des Alexiens etc. Stattlicher entfaltet ſich dieſer Thorbau an dem Hauſe rue Kipdorp Nr. 17 bis 19 zu Antwerpen, welches für J. B. Batkin, Schatzmeiſter der Stadt Antwerpen, zwiſchen 1620 bis 1658 errichtet wurde, eine joniſche Ordnung im Erdgeſchoß, über deren Architrav Konſolen einen Baluſtradenbalkon tragen; die Thüre des letzteren iſt von einer joniſchen Pilaſterordnung in ſtark ausgeprägten Frührenaiſſanceformen eingefaßt und gleich dem im Halbkreis geſchloſſenen unteren Portal bekrönt von barock aufgerolltem Giebelwerk, das Ganze ein höchſt ſonderbarer und maleriſcher Schmuck des ſonſt ſchlichten Hauſes. Das Atelier J. Jordaen's, rue Haute Nr. 43, ebendaſelbſt, iſt noch bedeutender in den Verhältniſſen und nicht minder bewegt in ſeinen Gliederungen. Den vollen Ausdruck barocker Geſtaltung zeigt das Thor rue aux Laines (Fig. 3).

In all dieſen Bauten äußert ſich, verglichen zu den älteren Werken niederländiſcher Renaiſſance, unverkennbar ein Studium der italieniſchen Kunſt. Aber die auf große Maſſenwirkung zielende Richtung der damals ſchon einflußreichen römiſchen Meiſter, die bald zu einer Vernachläſſigung des Details führte, findet hier keinen Anklang. Ueberall ſpricht die germaniſche Freude an bunter Vielgeſtaltigkeit, am Spiel der ornamentalen Linien, jener in Spitzfindigkeiten ſich äußernde Schmuckſinn am Einzelnen ſich ſcharf und deutlich aus. Bemerkenswerth iſt die beginnende Verweichlichung, man möchte ſagen Verfettung des Ornaments, welches den Frauengeſtalten Rubens' entſpricht, die minder ſcharfe Zeichnung im Blattwerk, in den Kartuſchen, ſo daß die Ranken wie aus Teig gefertigt erſcheinen, in knotenartigen Schoppungen ſich fortentwickeln und jenes fratzenhafte Weſen erhalten, das um die Mitte des 17. Jahrhunderts namentlich den deutſchen Ornamentiſten zu ihrem Nachtheile in hohem Grade eigenthümlich wurde.

Der ächt belgiſche Kirchenbau jener Zeit kam erſt durch den Einfluß der Jeſuiten auf die ſchaffenden Künſtler zur Durchbildung. Das entſprach völlig ihrer Bedeutung im geiſtigen Leben. Aus ihrer Mitte ſelbſt entſtanden in dem Pater *Peter Huijssens* und dem Rektor der Antwerpener Niederlaſſung, *François Aguillon* die Meiſter, welche das glänzendſte Werk der hier direkt von *Rubens* beeinflußten Schule ſchufen, nämlich die Jeſuitenkirche zu Antwerpen (1614—1621) (Fig. 4). Der Grundriß, welcher demjenigen der Brüſſeler Jeſuitenkirche völlig gleicht, weiſt meines Erachtens auf einen romaniſchen Kern. Er beſteht aus einem mächtigen Oblong, aus deſſen öſtlicher Schmalſeite zwei ſeitliche kleine und eine mittlere große Apſis hervortreten. In dieſes Oblong ſind zwei Reihen toskaniſcher Säulen eingeſtellt, die den Bau in drei Schiffe theilen. Am Weſtende dieſer

letzteren find zwei Pfeiler mit je drei Halbfäulen angeordnet, welche nebft zwei in dem Mittelfchiff ftehenden weiteren Säulen, die Orgelempore tragen. Auch über die Seitenfchiffe ziehen fich die Empore hin, welche durch eine jonifche Säulenftellung gegen das Hauptfchiff abgefchloffen find. Zwifchen den Poftamenten finden fich fchöne Eifengitter. Ueber den Säulen ruhen auf Konfolen die Gurte des mittleren Tonnengewölbes, während die Seitenfchiffe flache, einft von Rubens ausgemalte Decken haben. Ein Brand zerftörte 1718 den Bau. Doch erneuerte man ihn nach den alten Zeichnungen. Bei diefer Gelegenheit mag manches dem Rococo Verwandte fich in die Ornamentation eingefchlichen haben, welche namentlich an dem überreich in buntem Marmor verzierten Chor etwas unklar erfcheint. Doch befitzen wir von den gleichzeitigen Architekturmalern fehr gute Darftellungen der einft hochgefeierten Innenanficht. Diejenige von *Sebastian Vrancx* († 1647) im Belvedere zu Wien fcheint mir die befte zu fein. Prächtig ift die Beleuchtung der Kirche fowohl durch die Fenfter der Seitenfchiffe, zwifchen denen im Obergefchoß je eine Nifche mit Büfte angebracht ift, wie durch ein anmuthiges, allerdings etwas gekünfteltes, rein auf Wirkung berechnendes Oberlicht über dem Altar, welches diefen vor den übrigen Bautheilen hervorhebt. Reich gefchnitzte Vertäfelungen, Beichtftühle u. f. w. umziehen die Wände des Untergefchoffes. Der ganze Eindruck des weiten, feierlichen, heiteren und überfichtlichen Raumes enthält nichts von dem, was man den Jefuitenftil zu nennen gewöhnt ift, ein klaffifcher Beweis einerfeits dafür, wie wenig berechtigt der ganze Begriff ift, andererfeits dafür; wie kräftig fich die vlämifche Lebensluft felbft unter der Strenge der kirchlichen Lehrfätze, unter der mönchifchen Bedrängniß zu behaupten und künftlerifch zum Ausdruck zu bringen wußte. Wieder fteht der Thurm hinter dem Chor, ein höchst bemerkenswerther Bau und vielleicht das Befte in Belgien aus der Barockzeit. Der Kern desfelben erhebt fich in quadratifcher Form, unten mit ftarker Ruftika, darüber mit dorifcher und endlich jonifcher Pilafterord-

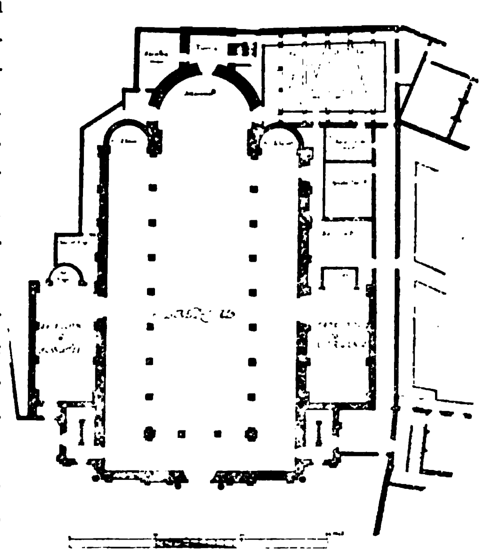


Fig. 4. Jefuitenkirche zu Antwerpen. Verkleinerte Nachbildung des Originalplanes.

nung. Letztere ist derart angeordnet, daß an den Ecken Einsprünge gebildet sind, um je einer Säule Raum zu geben. Eine hohe Attika schließt diesen Theil ab und vermittelt den Uebergang zu dem Achteck, in welchem über schlichtem Unterbau sich eine Laterne mit korinthischen Säulen, schmucken dreitheiligen Fenstern und wohlgeformter Kuppel erhebt. Das Ganze ist glücklich in der Vertheilung der Massen, kräftig im Aufbau und mit Mäßigung ausgeschmückt. Hier zeigt sich die nordische Kunst selbständig schöpferisch. Denn in Italien waren für Thürme gute Vorbilder zu jener Zeit nicht zu finden. Auf den ungleich schwächeren, aber in der Anordnung verwandten Thurm von St. Barbara zu Mantua, *Bertani's* Werk, sei hier im Hinblick auf Rubens' langjährigen Aufenthalt in dessen Nähe hingewiesen.

Gleiches Lob, wie dem Thurme, kann man der Façade (Fig. 5) nicht wohl spenden, obgleich sie zu dem Reichsten gehört, was die Kunst des Barockstiles hervorgebracht hat. Die breite Front gliedert sich wagrecht in eine untere dorische und obere jonische Ordnung. In der Achse findet sich das Rundbogenthor zwischen einer Säulenordnung mit Segmentgiebel. Daran reihen sich je ein Paar gekuppelter Pilaster mit dieselben trennender Nischenarchitektur. Dieses Motiv wiederholt sich durch drei Geschosse. Im zweiten tritt eine von Figuren getragene Kartusche an Stelle des Thores, welche das „Wappen der Jesuiten", das I. H. S. mit Kreuz und Nägeln enthält. Im oberen Geschoß, welches ein flacher Giebel bedeckt, findet sich ein den Obergaden erleuchtendes Fenster. An dieses Mittelrisalit legt sich je eine zweigeschossige Rücklage für die Seitenschifffenster, über deren Attika der reich verzierte Anlauf ruht. Als Abschluß dienen an den Ecken angeordnete Säulen und hinter der Flucht zurückliegende Treppenhäuser mit Thüren, Fenstern in drei Stockwerken und einer bekrönenden Kuppellaterne als wirkungsvolles Gegengewicht für den hochaufragenden Mittelbau, welchen ein Kreuz und an Stelle der Akroterien Vasen nach oben abschließen. Die Façade hat viel Verwandtschaft mit der Augustinerkirche zu Brüssel, ohne jedoch bei größerem Reichthum gleiche Klarheit zu erzielen. Trotzdem aber ist ihr Eindruck in jeder Beziehung ein mächtiger, wenn auch vorwiegend malerischer. Es ist dies begreiflich, wenn man bedenkt, daß die beiden ersten Architekten jener Zeit, und zugleich der leitende Künstler der Periode, erst von Palette und Staffelei zu Zirkel und Reißschiene übergegangen sind, daß alle Kunst Belgiens zunächst von malerischen Grundsätzen ausgeht. Aber doch drückt die Façade überzeugend die Größe, die Macht und den Reichthum der Gesellschaft Jesu aus, erscheint sie als ein ächtes und unverfälschtes Werk einer künstlerisch hochbedeutenden Zeit. Der Umstand, daß die

Hofansicht, ja sogar die Längenausdehnung der Kirche beeinflußt wurde durch den Widerstand einer armen Hausbesitzerin, die nicht zu bewegen war, ihr Grundstück dem mächtigen Orden zu überlassen, ist

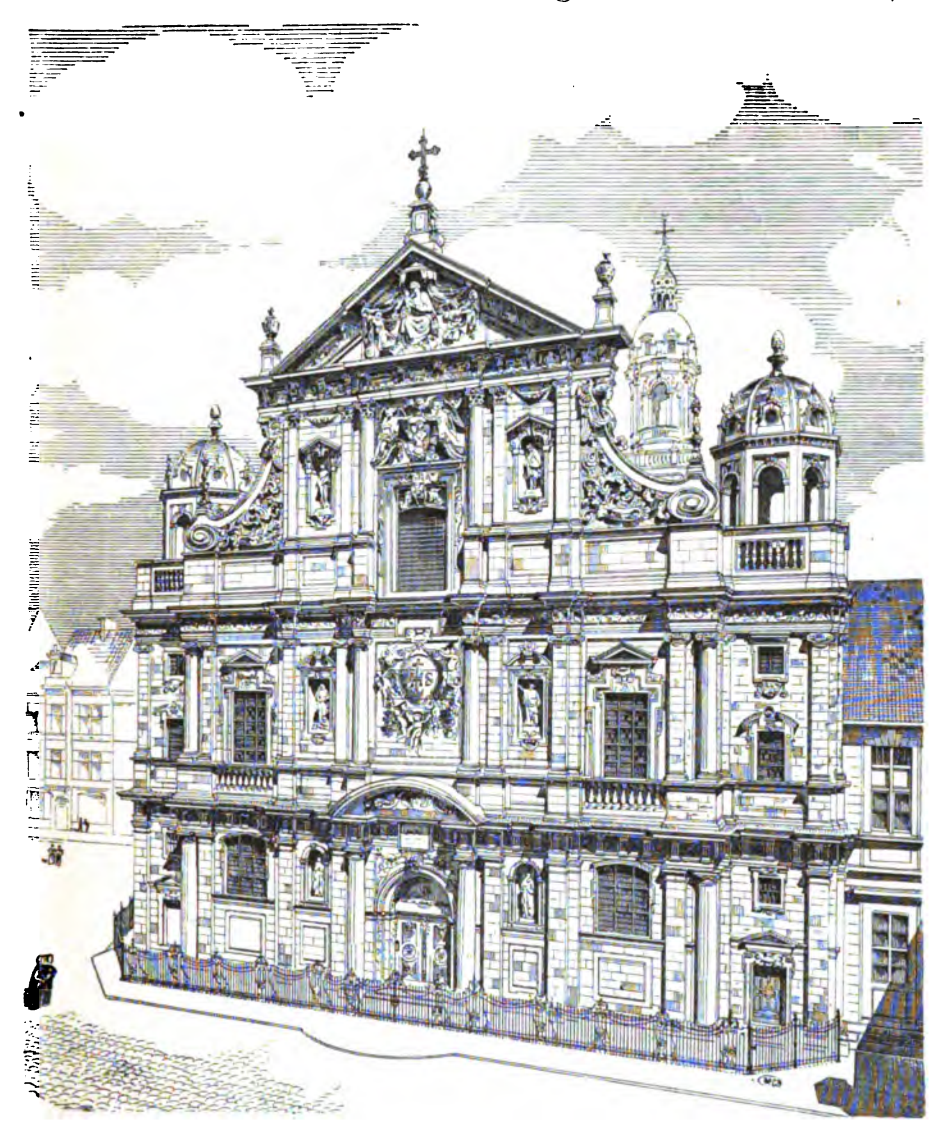


Fig. 5. Jesuitenkirche zu Antwerpen. Façade.

ein kleiner Zug, der den Geist des Volkes in seiner trotz der Unterdrückung noch fortlebenden inneren Selbständigkeit bekundet.

Die Antwerpener Jesuitenkirche steht nicht allein. Nahe verwandt

ift ihr diejenige zu Brügge (jetzt St. Donat, 1619—1641), welche im Façadenfchema Francquart's Auguftinerkirche entfpricht, wenngleich an dem einzigen Mittelthor mit feinen gefchwungenen, fitzende Figuren tragenden Giebelanfätzen, der mittleren Relieftafel mit Fronton noch deutlich die Formenfprache der Renaiffance erkennbar ift. Bemerkenswerth ift auch hier wieder der neben dem Chor ftehende Thurm, der über dem hohen Unterbau zwei Stockwerke mit Eckpilaftern und zum Theil eigenartig gekuppelten Fenftern zeigt, dann in das Achteck übergeht, und über dem zweiten, laternenartig ausgebildeten Gefchoß mit einer Kuppel abfchließt. Die Anlage ift derber, aber kaum minder geiftreich als diejenige von Antwerpen. Im Aufbau der Façade reich, wenngleich räumlich nicht fehr bedeutend, ftellt fich ferner die Jefuitenkirche zu Lüttich (1645) dar, an deren etwas kraufer architektonifcher Gliederung die Elemente der Frührenaiffance ftark hervortreten.

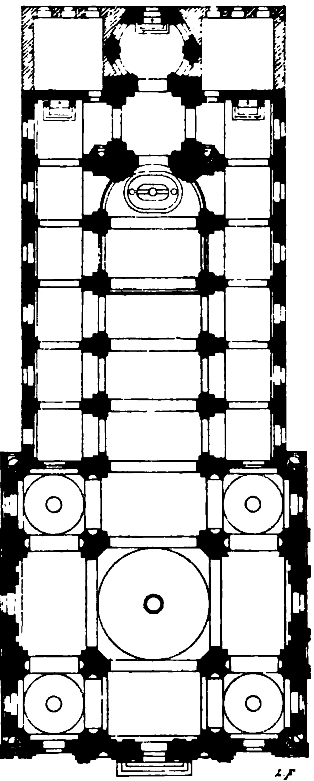


Fig. 6. St. Peter zu Gent. Grundriss.

Beachtenswerth ift auch die Jefuitenkirche zu Ypern (1622—40), deren Façade rein dekorativ mit Lifenenwerk gegliedert und von einem Renaiffancegiebel bekrönt ift. Der Thurm, an gewohnter Stelle angeordnet, ift durchweg quadratifchen Grundriffes und mit einer bereits vielfach aus- und eingefchwungenen dekorativen Dachhaube abgedeckt.

Neben den Jefuitenkirchen, welche in faft allen größeren Städten des Landes entftanden, errichteten auch andere kirchliche Gemeinfchaften ftattliche Bauten. Ein im hohen Grade bemerkenswerthes Werk ift der Umbau der Abteikirche von St. Peter zu Gent, (Fig. 6), welcher 1629 von dem als Anhänger der rafaelifchen Schule Roms uns bekannten *Jan van Xanten* (*Giovanni Vasanzio*) begonnen wurde, jedoch erft 1720 durch *Matheys* feinen Abfchluß erhielt. Die Kirche befteht aus einem älteren, urfprünglich romanifchen Langhaus mit drei Schiffen, deren mittleres im Halbkreis gefchloffen ift, und einem am Ende desfelben aufgeführten Thurm. Xanten mag bei der Umbildung des Innern diefer Bautheile zu Renaiffanceformen mitgewirkt haben. Sein Hauptantheil an der Umgeftaltung befteht in dem Entwurf der

Centralkirche, die fich an die Weftfront des alten Baues anlegt. Die Geftaltung der Pfeiler, die Anordnung der Nifchen an derfelben, die

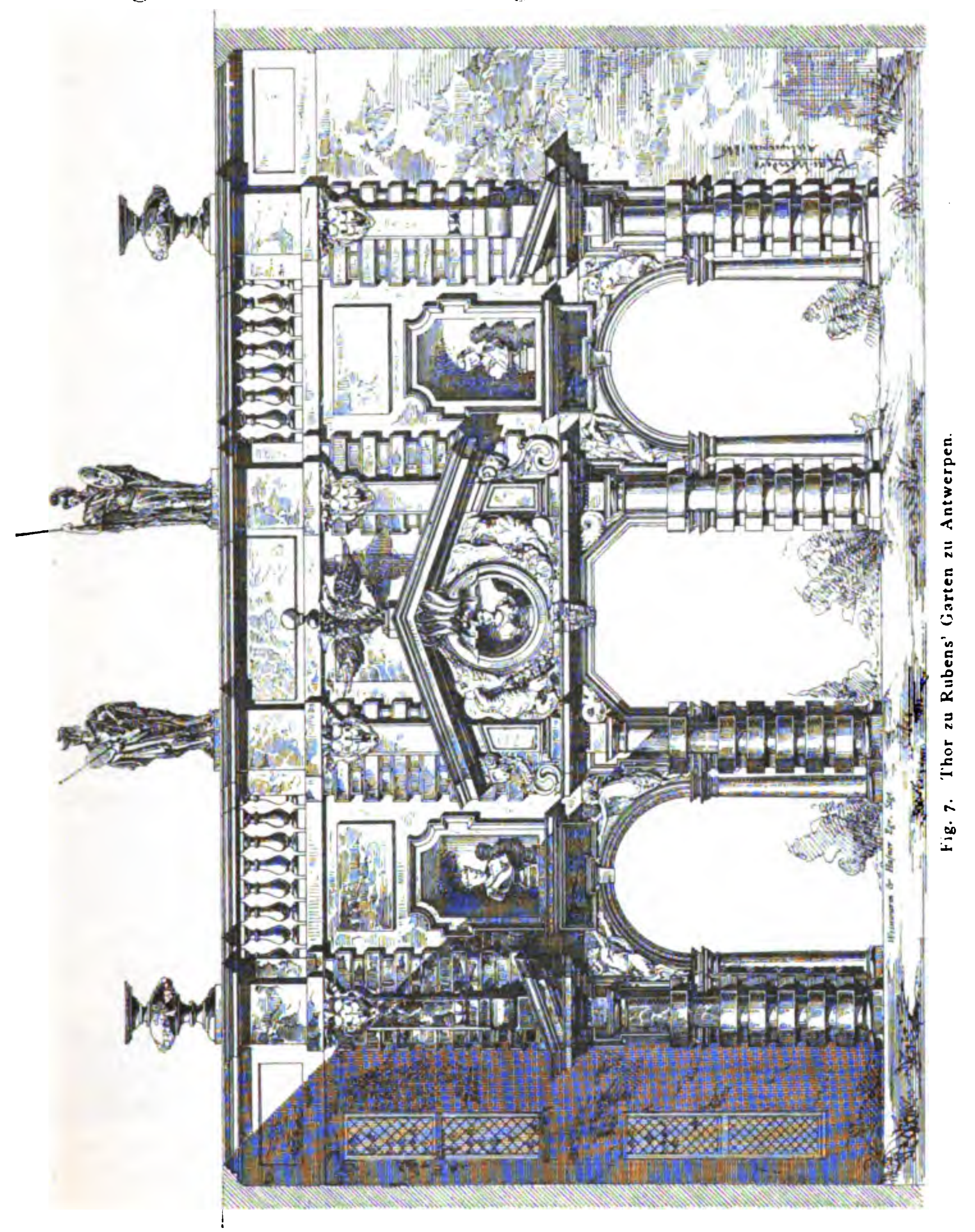


Fig. 7. Thor zu Rubens' Garten zu Antwerpen.

ganze Haltung diefes fchmucken und klar entwickelten Werkes, welches in der Raumvertheilung den italienifchen Kirchen ftreng nachgebildet ift, mahnt unmittelbar an Rafael's Entwurf zum St. Peter, ein Umftand,

der gerade wegen des bedeutenden Zeitabschnittes seit dem Hinscheiden des Urbinaten Erwähnung verdient. Die Façade zeigt nicht minder die erntere Richtung der römischen Kunst, eine entschiedene Verwandtschaft mit dem Entwurf Vignola's zum Gesù in Rom, wenngleich die etwas nüchterne Ausgestaltung des Details auf Rechnung des späteren Vollenders des Entwurfes zu setzen ist, ebenso wie die zierliche Durchbildung der achtseitigen Kuppel.

Als weitere Bauten der belgischen Barockkunst seien genannt die Benediktinerkirche zu Lüttich, die Augustinerkirche zu Gent u. s. w. An die schlank aufsteigende, vierstöckige Façade der Abteikirche von Delighem ist wieder der ganze dekorative Luxus jener Zeit verwendet.

Ueber das Schaffen an all diesen Werken haben wir bereits das förderſame Licht sich ergießen sehen, das von dem größten künstlerischen Geiste jener Zeit auch für die nun sich entwickelnde Baukunst ausging, von *Peter Paul Rubens* (geb. zu Siegen 1577, † zu Antwerpen 1640).

Der Meister lebte acht Jahre, jene Zeit, welche für den Künstler am geeignetsten ist dauernde Eindrücke in sich aufzunehmen, in Italien (1600 - 1608) meist am Hofe des kunstsinnigen Herzog Vicenzo Gonzaga zu Mantua. Wir wissen, daß er in jeder Beziehung gründlich vorgebildet, eingeweiht in die Kenntniß des klassischen Alterthums, der Literatur, Geschichte und Mythologie, bereits als ein Mann von dem vielseitigsten Wissen die Alpen überschritt; wir kennen auch seine Thätigkeit in Italien, die er nicht allein dem Studium der großen Maler widmete. Er sah Venedig, Florenz, Rom, Neapel, ja selbst Spanien, er sah mithin die berühmten Werke der großen Architekten und, merkwürdig genug, nur Genua's Architektur oder, besser gesagt, fast nur *Alessi* scheint ihn gefesselt zu haben. Der Aufenthalt in Genua (im Winter 1607—8) war nur kurz, wahrscheinlich arbeitete er aber gemeinsam mit *Deodato del Monte,* welcher zu jener Zeit auf Kosten des Erzherzogs Albert Italien bereiste.

Veranlaßt durch eine reiche Kaufmannsgesellschaft, gab Rubens die in Genua gemachten Aufnahmen in einem Kupferwerke heraus [1]) und wurde durch daselbe zu einem bestimmenden Umbilder der architektonischen Richtung der Niederlande oder doch Belgiens. Höchst wichtig ist die Vorrede dieses seines Buches. Er begrüßt es, daß der „barbarische Stil der gothischen Architekten“ verschwunden sei und die Kenntniß der „schönen architektonischen Symmetrie des griechisch-

---

[1]) P. P. Rubens, Palazzi di Genova 1622. Antwerpen.

römiſchen Alterthums“ ſich mehr und mehr verbreite. Er braucht alſo hier wohl als erſter im Norden den für die Italiener jener Zeit ganz verächtlich klingenden Ausdruck Gothik. Die Jeſuitenkirchen von Brüſſel

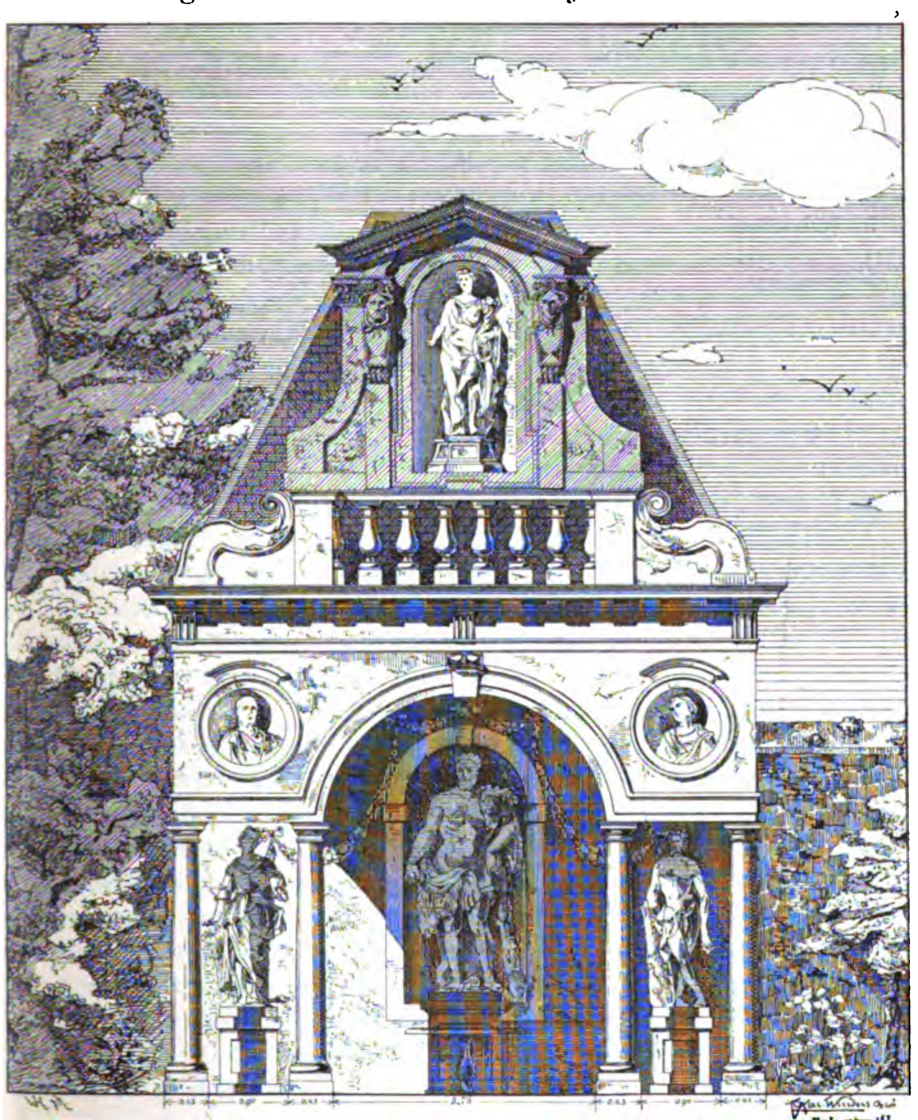


Fig. 8. Gartenhaus Rubens' zu Antwerpen.

und Antwerpen ſind ihm Zeugniß für die vollzogene Wandlung. Auch er war der feſten Meinung, daß jene kecken Barockbauten den klaſſiſchen Vorbildern nacheifern, wie er gewiß auch in ſeinen bildlichen

mythologischen Darstellungen glaubte, antiken Geist wenn auch in seiner Weise wiederzugeben. Denn Rubens war einer der ersten Kenner seiner Zeit im Gebiete des Alterthums, er stand im engen Verkehr mit den ersten Gelehrten, mit den Niederländern Gevarts, Franciscus Junius, Hugo Grotius, den Franzosen Nicolas und Valavès Peiresc, de Thou Dupuy u. s. w., wie mit den großen Sammlern jener Zeit. Ja er gehörte selbst unter dieselben und offenbarte überall den lebhaftesten Eifer für Forschung und Verständniß jener Kunst, deren Reste er in Italien selbst geprüft und studirt hatte. Ihm kam es bei der Herausgabe gerade der Genuesischen Paläste aber auch auf praktische Dinge an. Er wollte nicht Fürstenschlösser wiedergeben, wie er sie im Palazzo Pitti zu Florenz, in der Cancelleria zu Rom, im Schloß Caprarola vorzugsweise bewunderte, sondern große Bürgerhäuser, wie sie für die stolzen Niederländer geeignet und wie sie nur die Handelsstadt Genua und unter veränderten Grundbedingungen Venedig in vollendeter Form bieten. Darum erschienen ihm die Bauten der via nuova, die Villen der Hauptstadt Liguriens, ihre vornehme Festlichkeit, die in ihnen lebende stolze Kraft großbürgerlichen Daseins als die geeignetsten Vorbilder für seine Heimath.

Fragen wir nun nach dem Einfluß des Rubens'schen Werkes, welches nicht weniger als vier Mal aufgelegt wurde, [1]) so sollte man meinen, die beste Gelegenheit, jene Vorliebe für Genueser Paläste an der Schelde zur Geltung zu bringen, habe Rubens' eigenes Haus in Antwerpen geboten. Denn der Meister führte das reiche Leben nicht nur eines gefeierten und fürstlich belohnten Künstlers, sondern war zugleich ein politisch hervorragender Bürger seiner mächtigen Heimathstadt, als Staatsmann nicht minder geachtet wie als Kunstförderer. Trotzdem finden wir in seinem Heim noch das volksthümliche Wesen als kräftig vorwaltend. Das Innere desselben ist später größtentheils, die Façade ganz verändert. Letztere war — wie von *J. van Coes* gezeichnete und von *Harrewyn* gravirte Stiche aus den Jahren 1684 und 1692 uns belehren — aus drei Theilen zusammengesetzt, von denen nur der mittlere mit schlanken Rundbogenfenstern im Erdgeschoß ausgestattete, von einiger architektonischen Bedeutung ist. Dagegen zeigt uns einer der Stiche das triumphbogenartige dreitheilige Thor (Fig. 7) zwischen Hof und Garten, in welchem italienische Motive mit Rubens'scher Ursprünglichkeit sich mischen. Die mittlere Durchfahrt mit ihrer aus drei Seiten des Achtecks gebildeten, den Rundbogen ersetzenden Ueberdeckung wird von schwer gequaderten Säulen eingefaßt. Im Giebel befindet sich eine runde Nische mit der Büste der Minerva, umgeben von Engeln

[1]) 1622 und 1633 in Antwerpen, 1708 und 1755 in Leipzig.

und Laubgewinden. Die Nebenthore wurden im Halbkreis geschlossen, als Gewände toskanische Säulen im Palladiomotiv angeordnet. Oberhalb des Architraves finden sich auch hier mit Büsten gezierte barocke Nischen. Ueber dem Ganzen zieht sich eine von Statuen bekrönte Balustrade hin. Der Grundgedanke von Michelangelo's Porta Pia mischt sich mit einer an die spätere Mailänder Architektur und an Ricchini erinnernden Derbheit der Formen zu einem eigenartig lebendigen, echt Rubens'schen Werk.

Die Hoffaçaden des Wohnhauses zeigen deutlicher den Genueser Einfluß. Ihre nicht geschickte Massenvertheilung darf wohl zum Theil auf Rechnung einer älteren Anlage gebracht werden, dagegen ist der reiche Schmuck mit figürlichem Relief, die malerische Behandlung der Flächen den Castello zugeschriebenen Palästen entlehnt, aber noch freier gehandhabt. Einen noch völlig erhaltenen Theil des Anwesens bildet das Gartenhaus (Fig. 8), welches sich auf einem Gemälde in der Münchener Galerie (No. 287) und auch sonst vom Meister gern abgebildet findet. Es ist dies eine nur nach rückwärts durch eine Wand geschlossene toskanische Halle. An den vorderen Ecken stehen in rechtem Winkel zu einander je drei Säulen. Die inneren derselben verbindet ein Rundbogen, dessen Archivolte aus dem Architrav sich entwickelt. In den Zwickeln zwischen ersterem und der Ecke befinden sich Rundnischen mit Büsten, ein Triglyphengesims deckt den einfachen aber in der Massenvertheilung höchst edlen Entwurf ab, dessen Vorbild wohl weniger in Italien, als in *Floris'* prächtigem Lettner in der Kathedrale zu Tournai (um 1566) zu suchen ist. Ueber den geschilderten Bautheilen zieht sich eine ganz dekorative Balustrade hin, deren Eckpostamente über den inneren Säulen stehen und eigenartige Anläufe zur Seite haben. Vor das nordisch hohe Dach endlich ist ein Vorbau gestellt, eine von Hermen eingefaßte Statuennische, gleichfalls von rein dekorativer Bedeutung. In Formengebung und Detailbehandlung fühlt man überall den Maler, in der eigenartigen und prächtigen Gesamtwirkung aber den großen Künstler.

Unter den ausgeführten Bauten Rubens' ist noch das Scheldethor zu Antwerpen (1624) zu nennen, ein einfacher gequaderter Rundbogen, umgeben von gleichfalls gequaderten Halbsäulen und Pilastern, über deren in der Mitte eines Architraves und Frieses entbehrenden Gesimse wieder ein dekorativer Giebelaufbau gestellt ist. Die sitzende Statue des Flußgottes, ein Werk des *Arnold Quellijn*, schmückt denselben. Bei mehreren kleineren Werken, welche Schoy dem Meister zuschreiben zu dürfen glaubt, fehlt es hiefür an bestimmten Anhaltspunkten, und mithin für die vorliegende Betrachtung an Berechtigung, näher auf dieselben einzugehen.

Rubens erweist sich auch als Architekt in seinen Bildern. Welt

bekannt ist der stattliche Bau in seinem „Liebesgarten“. Hier wie überall äußert sich seine Kunst immer als breit und wuchtig, wirkungsvoll erdacht, übersprudelnd reich und vollsaftig in den Gliederungen, fortgeschrittener im barocken Sinne als bei irgend einem gleichzeitigen italienischen Architekten.

Die merkwürdigsten Schöpfungen des Meisters sind die in Stichen von *Theodor van Thulden* (geb. zu Herzogenbusch vor 1607, † daselbst 1676?), seinem Gehilfen bei der weitschichtigen Arbeit, dargestellten Festbauten für den Einzug des Erzherzogs Ferdinand in Brüssel (1635). Bei diesen entfaltet Rubens seine malerischen Anschauungen völlig ungezwungen. Die Formen sind ganz willkürlich. Es kommt ihm nicht darauf an, ein breites Glied zwischen Kapitäl und Architrav einzufügen, den barocken Formen nordischer Baukunst, die bisher immer in bescheidenem Maßstabe verwendet wurden, nun die ihm eigene breite Größe zu geben, geschwungene Giebel, sich umarmende, lebendig bewegte Doppelhermen anzuordnen, die Giebel mit jenen von St. Susanna in Rom entlehnten aufsteigenden Balustraden zu versehen u. s. w. Die Quaderung erhält die denkbar wuchtigste Form, Michelangelo's Porta Pia mit ihrer aus drei Seiten des Achtecks gebildeten Ueberdeckung ist eines der beliebtesten Motive, überall zeigt sich die Lust, aus der Zierlichkeit eines Vredemann de Vries zu bedeutender, manchmal aber doch grob wirkender Massigkeit sich zu erweitern.

Wenn man neuerdings Rubens allein das Verdienst zuschreiben wollte, der Vermittler der italienischen Barockkunst gewesen zu sein, so thut man seinen Mitstrebenden entschieden Unrecht. Daß er, der Fürst unter den Künstlern, durch sein thatkräftiges, begeistertes Eintreten für die Architektur des Südens, derselben den Sieg in Belgien im Wesentlichen bereitete, ist jedoch fraglos. Wohin sein Einfluß nicht reicht, schon in Holland vollzieht sich die Entwicklung in ganz anderen Bahnen, als in den ihm zunächst nacheifernden Landestheilen. Dies zeigt sich selbst in seinen persönlichen Gegnern.

Denn neben ihm entwickelten sich auch solche Kräfte, welche seiner Ueberlegenheit feindlich gegenüber standen, doch in verwandter Weise. Gerade Rubens' erbittertsten Widersacher, *Wenceslav Coeberger* (geb. zu Antwerpen 1560, † zu Brüssel 1630 oder 1632?) finden wir in gleicher Richtung thätig. Auch er war, wie Francquart ursprünglich Maler, war in Italien, namentlich Neapel gebildet, später in seine Heimath zurückgekehrt, in die Dienste des Erzherzogs Albert getreten und wirkte in demselben mit Eifer für die antike Richtung, deren Studium er in einem großen, aber nicht zur Erscheinung gelangten Werke über die Denkmäler Altrom's darlegte.



Fig. 9. Jesuitenkirche zu Löwen. Façade.

Der ältefte bekannte Bau feiner Hand erfuhr dasfelbe Schickfal wie die Jugendarbeit Francquart's: auch die Carmeliterkirche in Brüffel (1607—1613) wurde leider (1785) zerftört. Erhaltene Abbildungen zeigen eine zweiftöckige Front mit großem, flachem Giebel, die von den Francquart'fchen Bauten fich durch ihre breite Anlage als eine im Geifte italienifcher Barockkunft fortgefchrittene Arbeit unterfcheidet. Auch hier ftand füdlich vom Chor ein mit einer Kuppel bedeckter Thurm. Wie fehr Coeberger im künftlerifchen Boden Italiens wurzelte, beweift der Bau von Notre Dame von Montaigu (1609—1611), einer großen, eng mit der gleichzeitigen St. Maria della Salute zu Venedig verwandten Kirche. Die fchwere und laftende Kuppel wird feitlich von derben als Streben dienenden Konfolen geftützt und erhebt fich über ein etwas gedrücktes, dorifch gegliedertes Untergefchoß. Der Eindruck mangelnder Freiheit im Aufbau wird noch verftärkt durch den öftlich am Chor ftehenden fchlanken Glockenthurm. Beiden Werken des Brüffeler Architekten ift eine gewiffe gedrängte Kraft, ein fo entfchiedenes Verneinen der Vertikalrichtung des nordifchen Baues eigen, wie dies felbft Rubens fremd war.

Die Schüler des großen Malers entwickelten fich weitaus freier. Seine Richtung fand in *Lucas Faid'herbe* (geb. zu Mecheln 1617, † dafelbft 1697) [1]), dem Hausgenoffen und Liebling des Meifters, ihren glänzendften Vertreter. Faid'herbe hatte urfprünglich die Bildhauerei erlernt und auch zu diefer in Rubens' Werkftätte Anweifung gefunden. Früh aber wendete er fich unter dem Beifall feines Meifters der Baukunft zu.

Schon in feinem erften Werke, der Jefuitenkirche zu Löwen (1650—1666) (Fig. 9), offenbart fich das ungewöhnliche auf das Malerische gerichtete Talent des Künftlers. Zwar fchreibt Schayes den Bau dem Jefuitenpater *Wilhelm Hesius* zu, doch dürfte ein fo glänzendes Werk kaum einem Dilettanten gelungen fein. Der Grundriß ift entfchieden einem Bau der romanifchen Periode entlehnt. Er fchließt fich dem des Domes zu Roermont und den rheinifchen Bauten des beginnenden 13. Jahrhunderts an und befteht aus einem Langhaufe, welches aus drei mittleren und aus je fechs feitlichen Quadraten gebildet ift, aus einem Querfchiff mit an die Vierung fich anlehnenden gurtenartigen Gewölbjochen von der Breite der Seitenfchiffe und je einer abfchließenden Koncha, ebenfolchem, doch mit breiterem Zwifchenjoch verfehenem Chor. In den Ecken befinden fich kleine Kapellen mit öftlichen Halbkreisabfiden. Diefe

[1]) Alfred Michiels, Artistes de divers genres formés par Rubens; Gazette des beaux arts, Band XXII.

romaniſche Anlage iſt auf das Geiſtreichſte zur Barockkirche umgeſtaltet. Die Arkaden des Langhauſes (Fig. 10), die an St. Annunciata und S. Siro in Genua ihre unverkennbaren Vorbilder haben, ruhen auf joniſchen



Fig. 10. Jeſuitenkirche zu Löwen, Detail der Langhaus-Arkaden.

Säulen. Ueber den Bogen zieht ſich ein verkröpftes, im Fries reich mit Kartuſchen geſchmücktes Gebälk hin, welches an den Hauptpfeilern auf Pilaſtern mit ſchönem Kompoſitakapitäl aufſitzt. Der Obergaden mit

ſeinen großen Fenſtern trägt die zum Tonnengewölbe umgeänderte Decke, deren mittelalterlichen Urſprung man faſt nur noch am Chor erkennt. Die Vierung deckt eine unfertige, jetzt über dem Kranzgeſims flach abgeſchloſſene Kuppel. Das Detail iſt ſehr durchgebildet, die Wirkung des Innern der Kirche leidet jedoch unter dem kalten Weiß der Bemalung, an deſſen Stelle wohl farbige Ausſchmückung treten ſollte. Ein ächtes Barockwerk iſt die glänzende, in ſchönem Sandſtein ausgeführte Façade, welche zwar in ihrer Maſſengliederung faſt getreu der Jeſuitenkirche zu Brüſſel nachgebildet iſt, in Einzelheiten jedoch zu höchſtem Reichthum ſich aufſchwingt. Die untere, in der Mitte durch zwei Paar Säulen bereicherte Ordnung iſt joniſch. Doch werden die Säulenſchäfte durch je zwei an der ganzen Façade ſich hinziehende Bänder belebt. Der obere Theil der Façade iſt ähnlich gegliedert, dort ſind jedoch die Säulen korinthiſch. Reich und keck bewegt ſind die Anſchwünge und namentlich die oberſte Bildtafel mit dem Jeſuitenwappen gebildet. Das Ganze athmet Leben und heitere Feſtlichkeit: ein Prunkſtück erſten Ranges, das, auf einem Hügel errichtet, ſich hoch über die alterthümliche Stadt erhebt. Die Seitenfaçaden ſind einfach, bemerkenswerth nur die Strebepfeilern nachgebildeten Anläufe an jedem Pfeiler des Obergadens und die Kuppel über der Vierung.

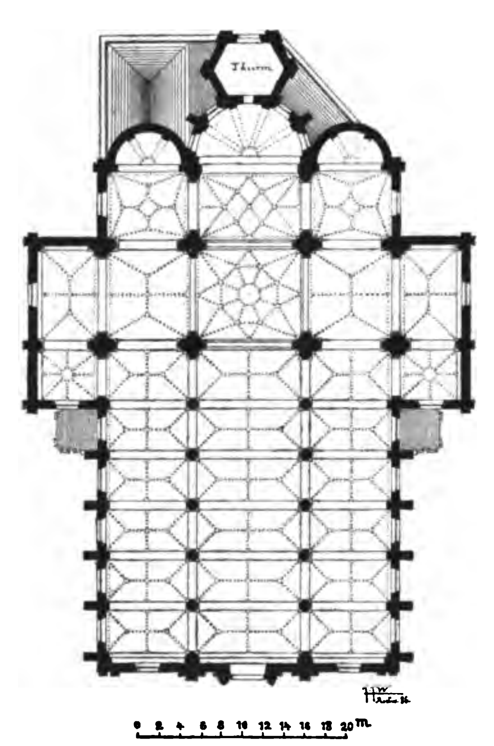


Fig. 11. Beguinenkirche zu Brüſſel. Grundriss.

Ueberboten wird der Bau noch durch die Beguinenkirche zu Brüſſel (1657—1676) (Fig. 11), die man irrthümlich dem bereits 1630 verſtorbenen *Coeberger* zugeſchrieben hat. Auch hier liegt unverkennbar ein bisher zu wenig beachteter mittelalterlicher Bau zu Grunde, deſſen urſprüngliche Geſtaltung die Stadtpläne des 16. Jahrhunderts noch zeigen. Das Langhaus iſt dreiſchiffig, das noch erhaltene Netzgewölbe ruht auf Rundſäulen. An dieſe legen ſich bei den Stützen der Vierung noch je vier ſtarke Dinſte, ſo daß der Pfeilergrundriß des gothi-

fchen Domes St. Gudule auch hier fich findet. Das Querfchiff befteht aus fünf Jochen, der hohe Chor aus einem Joch und halbkreisförmiger Koncha, in deren Achfe der Thurm fich anreiht. Zu Seiten des hohen Chors liegen zwei Kapellen mit gleicher Koncha. Die Barockdekoration im Innern ähnelt der in der Jefuitenkirche zu Löwen, übertrifft fie jedoch an Reichthum des Details. Die Säulen find toskanifch, die Bogen darüber von Quaderungen unterbrochen, das Gefims wieder über Konfolen verkröpft, über den Schlußfteinen aber von Kartufchen derart unterbrochen, daß es in einem Segment nach oben ausbiegen muß. Ueber der Attika befinden fich zwifchen den Oberlichtfenftern die das Gewölbe theilenden Gurte und die Rippen der einzelnen Joche. Am Chor treten wie in Antwerpen große Kompofitapilafter auf, fteigert fich mithin die Architektur in den Verhältniffen. Der Gefamteindruck ift ein geradezu bezaubernder. Die Uebereinftimmung der Glieder, die fchöne Vertheilung des Lichtes, die Weiträumigkeit ift zwar dem romanifchen Baumeifter zu verdanken, aber auch fein fpäter Nachfolger hat durch edle, nirgends aufdringliche Bildung des Details, durch geiftvolle Umgeftaltung des Vorhandenen fich als des Vorbildes nicht unwürdig bewiefen. Auf die Durchbildung der Wandverkleidungen und Betftühle, fowie der leider überftrichenen Kanzel fei hingewiefen: wo neben ftark naturaliftifchen Motiven fich figürliche Theile finden, die als unmittelbare Vorbilder für *Schlüter's* fpätere Kunft gelten müffen. Hier und in Antwerpen find die Anfänge feiner Richtung als Bildhauer zu fuchen. Geradezu überrafchend wirkt die unlängft wiederhergeftellte Façade, wohl die mächtigfte in ganz Belgien (Fig. 12). Das breite Mittelfchiff forderte eine entfprechende Anlage, fo daß die untere jonifche, wie die obere Compofita-Pilafterordnung dreitheilig angelegt werden mußten. Vor den mittleren Pilaftern und der Intercolumnie ift ein dekoratives Prachtthor mit großer Nifche angebracht, welches bis in das Gurtgefims hinein fich erftreckt und über diefem mit einem Segmentgiebel bekrönt ift. Im oberen Gefchoß findet fich in der Mitte ein reich durchgebildetes Fenfter, darüber an Stelle des bei Jefuitenkirchen üblichen Wappens ein Giebel mit vielfach verfchlungenem, in architektonifchen Linien gezeichnetem Kartufchenwerk und zierlichen Anfchwüngen. Die beiden Nebenfchiffe haben gewiffermaßen je ihre Façade mit eigenen Giebeln für fich und helfen fo den Gefamteindruck beleben, die Wirkung nach der malerifchen Seite hin noch fteigern.

In diefem Aufbau, den ich gleichfalls dem Faid'herbe zuzufchreiben geneigt bin, fpricht fich das niederländifche Wefen im Gegenfatz zum italienifchen vielleicht am klarften aus. Diefes Aufftreben, diefe Neigung zu lothrechten Gliederungen, zur Entfaltung in die Höhe, zu fcharfem

Trennen in selbständig wirkende Theile, diese unerschöpflich sprudelnde Schaffenslust im Einzelnen, die launische, aber doch vollformige Behandlung des Profiles, das ist die ächteste Barockarchitektur. Das sind Gebilde, in welchen das Streben nach künstlerischer Freiheit sich in einer dem niederländischen eigenartigen Weise äußert.

Höchst merkwürdig ist dagegen der nicht sehr hohe, fünfseitige Thurm. Der untere Theil desselben erscheint mit einer riesigen jonischen Pilasterordnung umgeben, über deren Attika eine bescheidene Laterne mit gequaderten Pilastern und stumpfem Dachhelm steht. Zu Seiten desselben finden sich aber den spätgothischen nachgebildete, mit ihrem geraden Körper und ihrer schweren Bekrönung Opferstöcken ähnliche Fialen — also auch hier noch, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, gothische Erinnerungen!

Die selbständige künstlerische Gestaltungskraft Faid'herbe's zeigt sich am lebendigsten an der Kirche von Notre Dame d'Hanswyk (1663–1678) zu Mecheln (Fig. 13). Auch hier dürfte ein romanischer Bau zu Grunde liegen, eine einfache aus vier, bezw. je acht fast quadratischen Jochen bestehende dreischiffige Anlage ohne Querschiff, mit drei Absiden an der Ostendung. Die drei ersten Säulen des Langhauses, von Westen gezählt, sowie die beiden letzten, blieben bei dem Umbau stehen, wurden jedoch in toskanische Formen gehüllt. An Stelle der zwischen diesen liegenden Joche wurde ein Kuppelrundbau von wesentlich größerem Durchmesser als die Schiffbreite angeordnet, derart, daß die Seitenschiffe sowie die nun durch je fünf Pfeiler gebildete Arkadenreihen derselben nach beiden Seiten im Segment sich ausbiegen. Die Kuppel ist durch zwölf Gurte abgetheilt. Das Langhaus entspricht je zwei der durch dieselben gebildeten Theilen. Je zwei weitere im rechten Winkel dazu stehende kommen auf die in geschilderter Weise angeordneten Arkaden der zum Umgang gewordenen Nebenschiffe. Die vier übrig bleibenden Theile in den Diagonalen fallen auf die hier aufgerichteten gequaderten, von einem Bogen unterbrochenen Pfeiler. Um nun die Kuppel nicht allzuhoch bilden zu müssen, sind die Tonnengewölbe des Mittelschiffes möglichst tief herabgedrückt, die Arkaden im Stichbogen gehalten, so daß das Kranzgesims unter dem Tambour mit seinem Umgange nur 18,1 Meter über dem Kirchenfußboden sich erhebt, worüber dann Tambour und Flachkuppel bis zu einer lichten Gesamthöhe von 33,1 Meter aufsteigen. Auch die nicht ganz vollendete Façade sollte einige neue Motive erhalten, wenn sie gleich in den Haupttheilen der Brüsseler Augustinerkirche entlehnt ist. Die Bekrönung der oberen Ordnung geschieht durch ein der reichen Pilaster- und Säulengruppirung entsprechendes verkröpftes Gebälk,

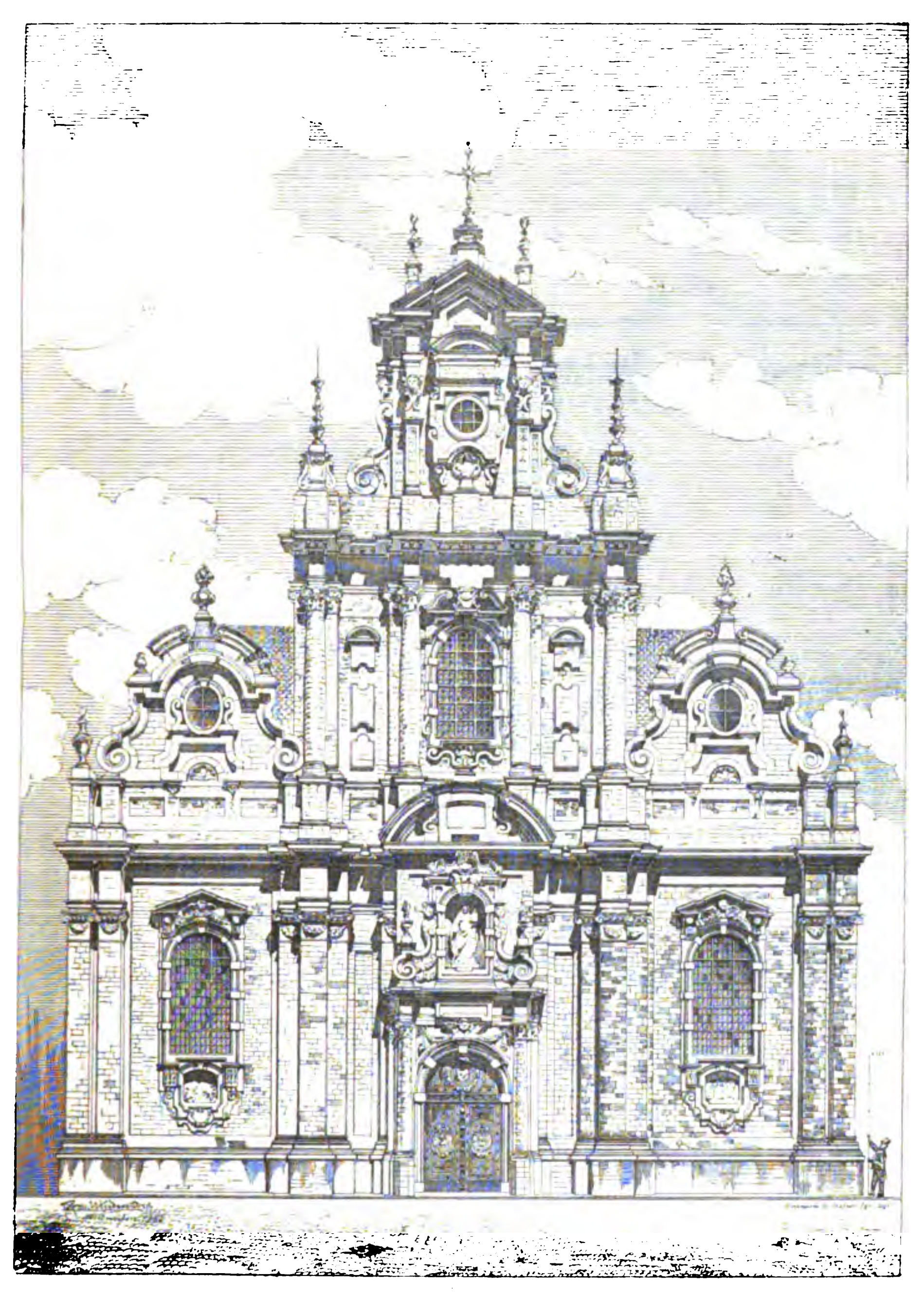


Fig. 12. Beguinenkirche zu Brüssel. Façade.

das aber über dem mittleren großen Fenster fortgelassen ist, so daß hier nur das Giebelgesims die Mauerfläche abschließt. An Stelle der kandelaberartigen Bekrönungen treten hier zuerst Statuen, wohl Werke des Baumeisters selbst, der ja auch ein berühmter Bildhauer war. Die Kuppel ist äußerlich mit einer flachen, glockenartigen Haube bedeckt, die an die Ausbildung der italienischen Frührenaissancekuppeln, etwa an Bramante's St. Maria delle Grazie zu Mailand, erinnert, und hat zwischen den großen Fenstern schwache, man möchte sagen verschämte Strebepfeiler. Bei der ganzen Grundrißanlage, welche später wiederholt auch in Deutschland aufgegriffen und weiter gebildet wurde, wird man an St. Gereon in Köln erinnert. Es wäre höchst lehrreich, zu erfahren, ob bei genauerer Betrachtung nicht vielleicht auch für die Kuppel sich eine frühmittelalterliche Unterlage ergäbe.

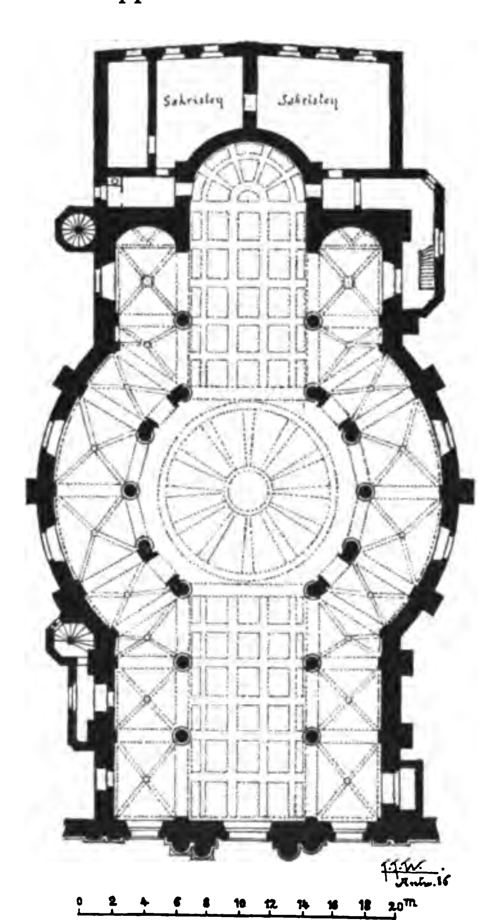


Fig. 13. Notre Dame d'Hanswyk zu Mecheln. Grundriss.

Faid'herbe schuf auch einen Plan zu der Abteikirche von Averbode lez Diest (1664 bis 1670) (Fig. 14), welcher jedoch nicht zur Ausführung kam. Doch hat er wahrscheinlich die Ausführung, welche der Antwerpener Architekt *Van den Eynden* leitete, beeinflußt. Die Kirche bildet einen weiteren Versuch, den älteren Kreuzgrundriß durch Einfügung eines Centralraumes umzugestalten. Die Anlage entstand, wie die Vergleichung der beiden Auflagen des Sanderus'schen Buches klar beweist, aus einer romanischen Basilika mit gothischem Chor, welche jedoch vor dem letzteren nur gegen Süden ein Querschiff besaß. Dieses wurde abgebrochen und weiter gegen Westen ein neuer, den Haupttrakt durchschneidender Querbau angeordnet. Der Chor behielt seine alte Grundgestalt, seine runde Absis, seine niederen Seitenschiffe — Alles bei antikisirender Formensprache. Beachtenswerth ist jedoch der Versuch, die Vierung weiter

zu entwickeln, indem die in Kompositaordnung durchgebildeten Pfeiler derselben in dem unteren Theile freigelegt und hinter denselben in den Ecken der Hauptschiffe im Viertelkreis Seitenschifftheile angelehnt wurden, die gewissermaßen die Centralanlage andeuten. Doch stehen wir hier vor einem sichtlich wenig geglückten Versuch, wie denn auch die ziemlich kahle Façade nicht zu den besseren Arbeiten des Meisters gehört. Ein eigenartiger Thurm steht zur Seite der Vierung.

Der vierte Bau Faid'herbe's ist die Jesuitenkirche zu Mecheln (1669—1676), deren Grundriß in gewohnter Weise als Hallenbau mit Komposita-Säulenreihen aus drei Schiffen gebildet wurde. Die Façade stammt erst vom Jahre 1709.

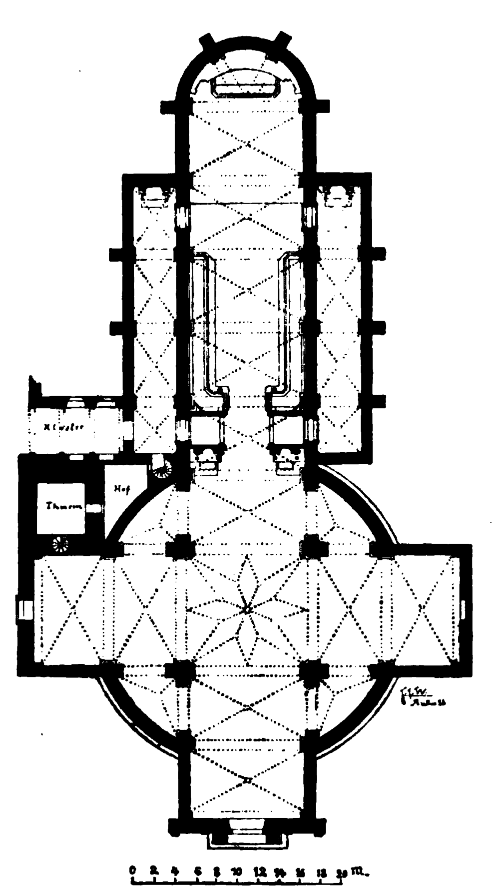


Fig. 14. Abteikirche zu Averbode. Grundriss.

Das Ergebniß der verschiedenen Bestrebungen und Versuche Faid'herbe's stellt sich in der Abteikirche von Grimbergen dar, welche zwar 1660 begonnen wurde, doch 1700 noch nicht vollendet war, so daß der Westabschluß in seiner Durchbildung entschieden aus jüngerer Zeit stammt, während die übrigen Theile wohl Faid'herbe angehören könnten. Auch hier handelte es sich nur um einen Umbau und zwar einer spätgothischen Kirche mit hohem Haupt- und Querschiffen, welche alle drei im Halbkreis enden, und mit niederen Seitenschiffen. Indem je zwei Systeme der alten Gewölbeanlagen immer zu einem neuen verwendet wurden, erhielt der Bau die für eine Barockkirche unerläßliche Weiträumigkeit und breiten Verhältnisse. Das Innere ist im Chor durch eine korinthische, im Langhaus durch eine jonische Ordnung gegliedert. Als neuerer Abschluß gegen Westen dient ein Kuppelbau mit korinthischer Säulenhalle und breitem Giebel. Ueber der Vierung schwebt eine kleine Kuppel, wie zu Löwen. Hinter dem Chor ragt der sehr hohe und reich ausgebildete Thurm empor.

Zu den kleineren Bauten jener Zeit gehört die dem Faid'herbe zugefchriebene Klofterkirche zu Liliendael in Mecheln, ein ftattliches Schiff, welches nach außen durch eine zweiftöckige Façade abgefchloffen wird. Die Wandflächen desfelben find von je einem Paar boffirter Pilafter eingefaßt und durch Nifchen und Statuen belebt. Die Giebel durchbricht ein großes Fenfter. Eine ziemlich nüchterne Pilafterarchitektur gliedert auch den Klofterbau felbft.

Mächtig wirkt dagegen die Jefuitenkirche zu Namur, jetzt St. Lupus (1621—1653), deren Schiffe von zwölf fchweren dorifchen Säulen aus rothem Marmor getheilt werden und deren Gewölbe auf das reichfte ftukkirt find. Der Chor ftrahlt in buntem Marmor. Die Façade ift eine der großartigften in Belgien.

Wir fehen mithin in Faid'herbe's Kunft zwei fehr bemerkenswerthe und für Belgien bezeichnende Eigenfchaften. Zunächft das Verftändniß, den vorhandenen Grundformen der Bauten fich anzufchließen und fo eine nationale Geftaltung derfelben zu erzielen. Die Belgier und namentlich die belgifchen Jefuiten find die erften, welche ältere Kirchen im modernen Sinne „reftauriren", indem fie das vorhandene Alte zu etwas Neuem, Zeitgemäßem umfchufen. Die Gothik, die Frührenaiffance hat nie fo gehandelt, denn wenn in jenen Zeitabfchnitten Mittel für einen Neubau vorhanden waren, verwendete man fie nicht dazu, das Alte zu erneuern, fondern Neues zu fchaffen. Eine gothifche Kirche hatte wohl viele Umbauten durchzumachen, nie aber umkleideten die jüngeren Künftler die Arbeiten ihrer Vorfahren mit ihren Formen, um ihnen den Anfchein des Neuen zu geben. Mußten fie ändern, fo thaten fie es voll und ganz, nicht bloß in den architektonifchen Schmuckformen, fondern ftellten ihre ftruktiven Neubildungen an Stelle des Alten. So wird diefes zwar verdrängt, nie aber umgebildet, „reftaurirt". Denn das Alte ftand noch in innigem, lebendigen Zufammenhang mit der folgenden Zeit, die fchwere, durch die Antike und durch die Reformation gezogene Scheidungslinie beftand noch nicht. Die Männer der Gegenreform waren aber beftrebt mit den Vorhergegangenen, der Zeit der Ketzerei zu brechen, indem fie der niederländifchen Spätgothik und Frührenaiffance das Recht des Beftehens abfprachen und an die italienifche Renaiffance anknüpften. Ihnen mußten die Werke des Jahrhunderts der Reformation und, bei dem Mangel kunfthiftorifcher Unterfcheidungsmittel, auch des vorhergehenden Zeitabfchnittes verhaßt fein, nicht nur weil fie nach Ketzerei fchmeckten, fondern auch weil fie gothifch, das heißt im Sinn der Renaiffance barbarifch, roh, formlos waren. Aber das Vorhandene, obgleich es vielfach durch Brand und Verfall befchädigt war, konnte nicht ohne Weiteres befeitigt werden. In

England, Frankreich, ja Italien ließ man es unberührt stehen und vereinigte die vorhandenen Kräfte, um Neuschöpfungen hervorzurufen. Der durch die Jesuiten Belgiens erweckte nationale Katholicismus erfand die Kunst, aus alten Ruinen neues Leben blühen zu machen, in das Wesen der romanischen Architektur einzudringen und ihre Verwandtschaft mit der Renaissance dazu zu verwenden, dem mittelalterlichen Bau den Schein neuester Kunst zu verleihen, indem er die Formen mit dem sprudelnden Reichthum ihrer Ziergebilde umhüllte und unbesorgt um die innere Zusammengehörigkeit zum Bau die Façaden zu reinen Schmuckbauten ausbildete. Wir werden im Verfolg der Kunstentwicklung sehen, daß diese Restaurirungen geradezu ein Merkmal des jesuitischen Geistes und des aus ihm erwachsenden katholischen Lebens auf ihrem Siegeszuge durch Deutschland bilden.

Außerdem sehen wir aber in Faid'herbe auch die Neigung, aus dem nationalen Längegrundriß zur Centralanlage hinüberzuführen; es zeigt sich also hier die Begeisterung für die alte Anlage von St. Peter in Rom oder für die durch Rubens und van Xanten übermittelten Vorbilder des norditalienischen Centralbaues. Ich kenne kein Werk, welches Faid'herbe völlig frei und selbständig hätte entwerfen können. Stets ist die schöpferische Kraft seines Gedankenfluges durch alte Baureste beengt gewesen. Aber es scheint zweifellos, daß der Kuppelbau sein eigentliches Ideal war, ob er ihn gleich nie in abgeschlossener Form zur Darstellung bringen konnte. Seine Werke aber, ihre Weiträumigkeit und ihre trotz der oft an Schwierigkeiten reichen Umgestaltungen stets großartigen, freien und schönen Verhältnisse, die fleischige, saftige Fülle der Gliederungen und die Vornehmheit im dekorativen Schmuck kennzeichnen ihn als einen ächten Zeitgenossen Rubens', als einen groß angelegten und bedeutenden Vertreter jener im hohen Grade künstlerisch erregten Zeit. Wie aber seine Bauten auf die Zeitgenossen anregend wirkten, das sehen wir in den zahlreichen Architekturbildern eines *Dirk van Delen,* seines Schwiegersohnes u. A. mehr und in dem Umstande, daß zu jener Zeit überhaupt zuerst eine Architekturmalerei entstand, daß man sich der malerischen Schönheit der Bauten nun erst vollständig bewußt wurde.

Als weiterer Schüler und einstiger Mitarbeiter Rubens, bei dessen Aufmessungen in Genua lernten wir schon *Deodat del Monte* (geb. zu St. Trou 1581, † zu Antwerpen 1634) kennen. Wir werden an anderer Stelle nochmals auf ihn zurückzukommen haben.

Die Versuche Rubens', einen eigenen Palaststil für Belgien zu schaffen, sind nicht erfolgreich gewesen. Der Profanbau blieb im Wesentlichen ein unkünstlerischer, die Bürgerschaft begnügte sich mit dem

Vorhandenen, froh die prunkvollen Stätten früherer Pracht und vergangener Handelsgröße mit neuem Leben erfüllen zu können. Zwar macht sich der Einfluß Italiens auch hier in erweiterten Treppenanlagen, künstlerisch geordneten Hofbauten und dergleichen geltend, aber mir ist kein städtisches Bauwerk bekannt, welches mit den kirchlichen sich zu messen vermöchte. Vielmehr erhalten sich die gothischen Ueberlieferungen mit erstaunlicher Zähigkeit; Schayes nennt ein 1622 in Mons, zwei 1625 und 1636 in Ypern erbaute Häuser, welche noch Treppengiebel, schlanke Fenster, ja selbst den Spitzbogen haben.

Eine besondere Erscheinung sind dagegen die öffentlichen weltlichen Bauten. War schon an den Rathhäusern von Antwerpen und Gent das gothische System in Renaissanceformen gekleidet worden, so war man jetzt bestrebt, die Eigenart derselben ganz in den Ausdrucksformen der neuen Kunst zur Erscheinung zu bringen.

Der Fischmarkt zu Gent, ein Gebäude dieser Art, welches gemeinschaftlich mit *Adrien van der Linden* der berühmte Bildhauer *Artus Quelljin* (1689) erbaute, zeichnet sich durch ein barockes Thor aus, dessen jonisirende Pilaster mit Tropfsteinquaderung verziert sind und das über den mit geraden Stürzen abgedeckten beiden Seitenthoren eigenthümliche Fenster, über dem Rundbogen des Hauptportales aber einen zweigliederigen Aufbau mit der Statue des Neptun trägt. Sitzende Flußgötter dienen als Anläufe.

Die Durchbildung des belgischen Profanbaues läßt sich auf dem herrlichen Hauptplatz von Brüssel am besten überblicken. Denn in den hier stehenden Zunfthäusern (Fig. 15) wurde die reichste und schönste Abwechslung innerhalb der von Art und Zeit gegebenen Gränzen gegeben. Bezeichnend ist zunächst der Umstand, daß die Tischler, Zimmerleute, Maurer etc. sich nach der Beschießung von 1695 zusammenthaten, um ein Haus, welches eine ganze Platzfront einnimmt (1698), gemeinsam zu errichten, mithin zu brechen mit dem Grundgedanken des alt nationalen, schlank aufsteigenden Giebelhauses. Die vierstöckige Façade verliert aber noch nicht die starke Betonung der lothrechten Linien, indem sie in den beiden oberen Geschossen durch zwanzig korinthische, zur Hälfte kannelirte Pilaster getheilt ist, die auf durch beide Untergeschosse reichenden Postamenten stehen. Die Fenster haben keine Gewände, sondern drängen sich eng zwischen jenes Hauptmotiv. Unter den Fenstern der beiden oberen Geschosse zogen sich, jetzt sehr zum Nachtheile des Baues theilweise verschwundene Balustraden hin. Ueber die mittleren sieben Pilaster, und das Hauptgesims, legt sich ein mächtiger, mit Reliefs geschmückter Segmentgiebel und eine hohe, abschließende Attika, während zur Seite nur eine Balustrade an-

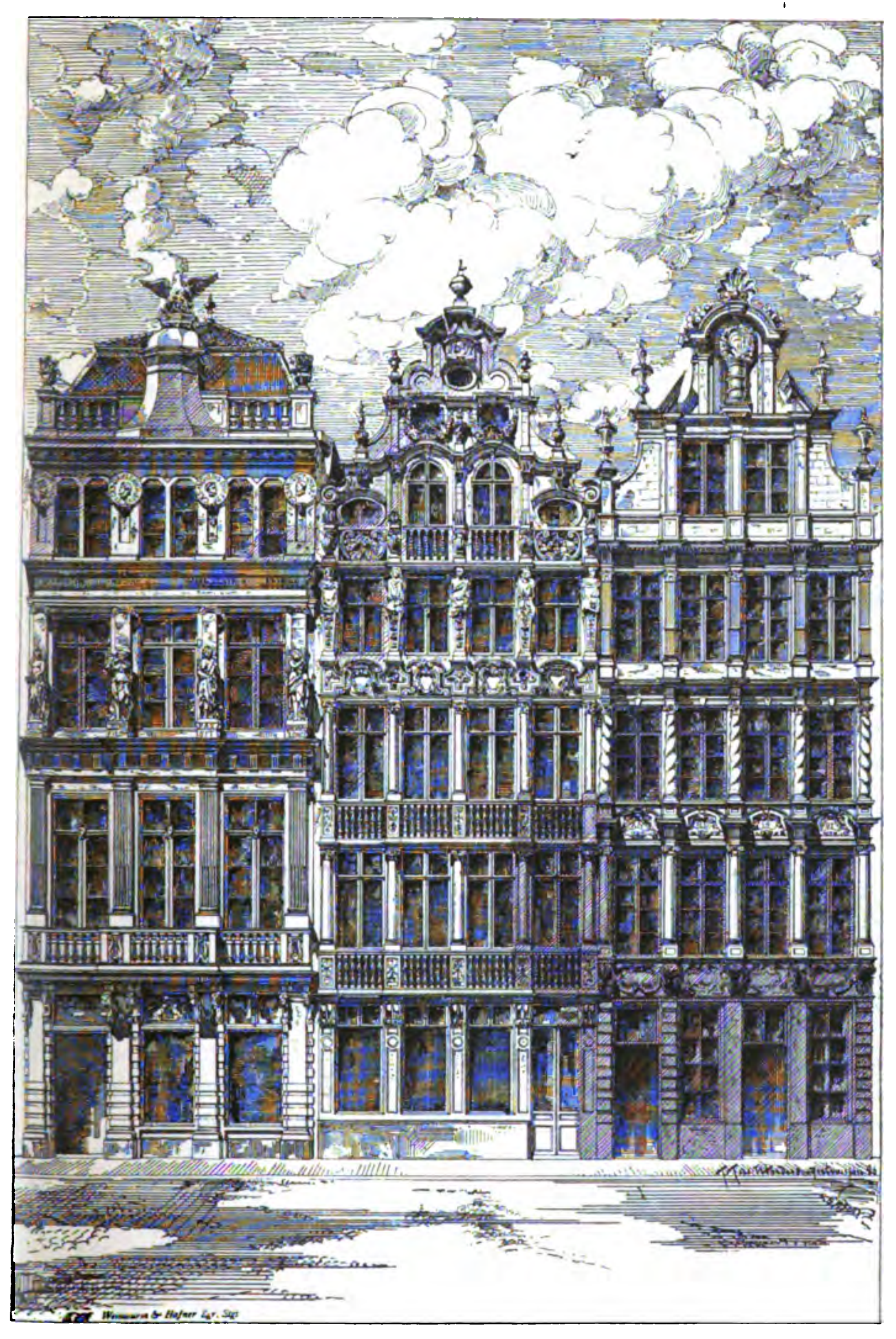


Fig. 15. Zunfthäuser zu Brüssel: La Louve, le Sac, la Brouette.

geordnet ist. Die Wirkung des Ganzen ist eine mehr malerische als architektonisch vollendete, die Formenstrenge aber bezeichnend für den Geist der neueren Richtung in Belgien. Der Erbauer war der Architekt *Alexander (?) de Bruyn.*

Die Eigenthümlichkeiten der belgischen Architektur zeigen die gegenüberliegenden Zunfthäuser in voller Ursprünglichkeit. Am schärfsten ist dies der Fall an dem Zunfthaus le Sac (1697). Die drei unteren Stockwerke sind lothrecht durch schlanke Postamente, jonische und korinthische Halbsäulen, wagrecht durch zwei Reihen Balustraden gegliedert. Das vierte über einem aus barocken Kartuschen gebildeten Fries sich erhebende Geschoß wird durch Karyathiden getheilt, über denen ein überaus malerischer und reicher Giebel sich erhebt. Die Tiefe des Hauses bei schmaler Front macht es zur Nothwendigkeit, daß die Bauglieder schlank gebildet, Mauerflächen möglichst vermieden wurden. Verwandt, wenngleich minder reich und barock ist das anstoßende Zunfthaus la Brouette, bei dem die Halbsäulen des dritten Geschosses gewunden, der Giebel minder bewegt, die Dekoration jedoch dem vorhergehenden entlehnt ist. Auch die merkwürdige, einem Schiffsschnabel nachgebildete Façade des Zunfthauses le Cornet (1697) ist von dem kecken, übermüthigen Geist der älteren Zeit beherrscht. Sind doch hier selbst an Stelle der wagrechten Linien nach oben und unten geschwungene Kurven getreten, um das Wesen eines Schiffes auf diese Weise nachzubilden. Das anstoßende Zunfthaus le Renard nähert sich wieder mehr dem Sack, ohne ihn an malerischem Reiz zu erreichen. Die strengeren architektonischen Formen kommen zum Durchbruch bei dem Zunfthaus la Louve (1691?), welches neuerdings bei einem Umbau etwas verändert, namentlich des die ganze Façade bekrönenden flachen Giebels beraubt wurde. Die Façade ist wieder durch Pilaster gegliedert, die jedoch breiter, formenrichtiger ausgebildet sind als an den genannten Bauten, während das Zunfthaus zum König von Spanien, welches allerdings seiner Bildhauereien beraubt ist, die rein architektonische Haltung der Bruyn'schen Façade erhält, indem es in drei Ordnungen über einander getheilt ist, deren mittlere zwei Stockwerke zusammenfaßt.

Das Haus zu den deutschen Waffen und der obere Theil des Hauses la Taupe gehören dieser Richtung an, während an den Zunfthäusern le Pigeon und des Brasseurs (1752) die kräftigere, einheimische Baukunst wieder auf das Wirkungsvollste zur Geltung kommt. Namentlich das letztere ist beachtenswerth durch die Maßwerkfenster im Erdgeschoß zwischen kannelirten, toskanischen Halbsäulen und durch die prächtigen, auf hohen Postamenten stehenden,

mit Laubwerk umwundenen Säulen der beiden oberen Geſchoſſe, über denen ein Segmentgiebel und endlich ein mächtiger Aufbau ſich bis zu der das Ganze wirkungsvoll bekrönenden Reiterſtatue des Prinzen Karl von Lothringen erhebt. Im vollen Gegenſatz zu dieſen Werken ſteht das Zunfthaus zum Schwan (1720), welches fein und zahm gehalten und durch Liſenen und Quaderungen gegliedert iſt und die Zeit des ſiegreich vordringenden Rococo-Stiles trefflich kennzeichnet.

Die am großen Markt zu Antwerpen ſtehenden Zunfthäuſer gehören meiſt einer früheren Zeit an, und haben hier nur als Vorſtudien zu den geſchilderten Werken Geltung. Sie zeigen, daß der ſchlanke Aufbau, der zur Erlangung von Licht in die ſchmalen und tiefen Grundſtücke nöthige Beſchränkung der Mauerflächen durch Gewohnheit und die Umſtände gegeben waren. Dieſelbe Form zeigt denn auch das 1644 entſtandene Zunfthaus der Gerber daſelbſt, ein fünfgeſchoſſiger Bau, im erſten Stock mit Ruſtikapfeilern und breiten Fenſtern, im zweiten mit korinthiſchen Pilaſtern, im dritten mit hermenartigen Stützen. Der Giebel iſt mit Voluten-Abtreppungen, einer korinthiſchen Säulenordnung und Niſchen verſehen. Das daneben ſtehende Zunfthaus der Gewandſchneider erinnert mit ſeinen ſchlanken Stützen ganz an den Holzbau.

Auch in Löwen finden wir ein, doch bereits nüchtern durchgebildetes Zunfthaus und zwar das der Brauer (1740).





II. KAPITEL.

Der Hollaendische Klassicismus.

Als 1609 nach langem Ringen der Waffenſtillſtand zwiſchen Spanien und dem Erzherzog Albrecht von Oeſterreich einerſeits und den Generalſtaaten andererſeits zu Stande kam, war die Theilung der Niederlande auch hinſichtlich ihrer geiſtigen Entwickelung beſiegelt. Die Holländer trennten ſich nicht mehr blos durch Stammeseigenthümlichkeiten von den Flamändern und durch die Sprache von den Wallonen, sie hatten ſich durch die zähe Feſtigkeit ihres Weſens die Glaubensfreiheit und den Proteſtantismus erfochten, während in Belgien das Feuer und die ſinnliche Reizbarkeit der walloniſchen Volkstheile die Führung zu einem neu vertieften Katholicismus übernahmen. Die Gegenſätze ſtanden ſich ſtreng gegenüber: hier die Blüthe eines aufklärenden volksthümlichen Schriftthums: Hooft legte den Grund zur formalen Vollendung der holländiſchen Sprache in Proſa und Poeſie, Vondel erſchöpfte faſt alle Gebiete der Dichtung, um in der Lyrik und Satyre zum Meiſter zu werden, Huygens erfüllte die Dichtung mit dem Vollgehalt ſeines ernſten und tiefen Denkens. Neben dieſen leitenden Geiſtern ergriff Cats die breite Menge des Volks mit heiteren Allegorien. Von den neubegründeten Univerſitäten ſtrahlte ächt wiſſenſchaftlicher Geiſt weit über die engen Landesgrenzen hinaus. Zu tiefem Studium der Antike geſellte ſich frei vorſchreitender Forſcherſinn, Kühnheit und durchdringende Schärfe des Gedankens. Dabei durchzogen die Schiffe des vorſichtig erwägenden,

unentwegt seinen Zielen nachgehenden Kaufmanns alle Meere, häuften sich im Vollgenuß des Friedens wie im Ruhme glanzvoll durchgefochtener Kriege ungemessene Reichthümer in den großen Handelsmittelpunkten auf und erfüllte sich das Volk mit breiter Behäbigkeit, zufriedenem Wohlleben und derbem Humor. Stolz bewahrte dasselbe seinen Glauben, ängstlich ihn vor den Uebergriffen der benachbarten Jesuiten schützend. Der Protestantismus selbst wurde durch kühne Forscher wie Coornhert, Arminius, Grotius und andere mit dem wissenschaftlich-philosophischen Geiste des Volkes erfüllt, er behielt trotz des endlichen Sieges der Rechtgläubigen länger als in Deutschland einen reformatorisch-fortschreitenden Grundzug, seitdem man ihn mit den Ergebnissen der kartesianischen Philosophie zu durchtränken versucht hatte. Unverkennbar drängte auch diese geistige Richtung auf entsprechende, künstlerische Offenbarung hin. Aber im Gegensatz zu Belgien war es ein protestantisches Schaffen mit der Klarheit des prüfenden Verstandes, nicht mit der Glut erregter Einbildungskraft. Die Söhne der Bilderstürmer bauten sich neue Gotteshäuser, die Verächter der prunkhaften Kultformen, die Gegner der Messe schufen neue Kirchen, eine dem gesprochenen, erklärenden Worte des Geistlichen horchende Gemeinde neue Predigtsäle.

Das Wort trat an Stelle des Symbols, die Klarheit an Stelle des Mysticismus, die Erkenntniß an Stelle geistigen Verzichtes. Mit der bürgerlichen Freiheit war die Freiheit des Forschens erfochten. Man hatte im Kampfe die Gewalt der begeisterten, überzeugenden Rede kennen gelernt, man hatte die Priester zu Volkslehrern umzugestalten versucht, der öffentliche Wortkampf, der anregende Vortrag des Kanzelredners wurden zu einem gewichtigen Gliede des bürgerlichen Lebens.

Drüben in Belgien der Weihrauch, der Prunk jesuitischen Gottesdienstes, das sinnliche Feuer schaffensfroher Gestaltungskraft, hüben in Holland die Predigt, das Vertrauen auf den Sieg der Wahrheit, die Verständigkeit eines kaufmännisch berechnenden, kalt erwägenden Volkes. Drüben Rubens, hüben Rembrandt. Malt jener ein kirchliches Bild, so sucht er die Figuren aus dem germanischen Zuge nach Individualität heraus, nach romanischer Weise zum Typischen umzugestalten, dem weiten Gedanken eine ihm entsprechende allgemeingiltige Form zu geben, das Ideal von den Schlacken der Zufälligkeit zu reinigen. Während dieser gerade das Eigenartige, Persönliche betont, den allgemeinen Gedanken in der Hülle entsprechend gebildeter Individuen darzustellen und sein Ideal in der ungeschminkten, aber möglichst scharf abgegrenzten Wiedergabe der ihn umgebenden Wesen sucht. Ist es das Verdienst der Renaissance, den Menschen als Träger der Gedanken erkannt und dem entsprechend die Beschäftigung mit dem Menschen zu einem an sich bedeutungsvollen

Theile der Gedankenwelt gemacht zu haben, ſo führt Rembrandt denſelben ſo weit, daß er die ihn bewegenden großen Gedanken nur vermittelſt der Individualität erkennt. Er verzichtet auf alles Symboliſche und Allgemeine in der Erſcheinung und ſtrebt, ſich in jeder Geſtalt etwas Selbſtändiges zu ſchaffen. Suchte Rubens ſeine Hiſtorienbilder mit Geſtalten zu beleben, die körperlich wie geiſtig über dem Maße der ihn umgebenden Welt ſtanden, ſo wollte Rembrandt die kirchlichen Vorgänge ſeinen Bewunderern dadurch klar verſtändlich machen, daß er ſie vor durchaus modernen Menſchen ſich abſpielen ließ. Jener erſtrebte den mächtigen ſinnlichen Ausdruck der Größe des Duldermuthes, der Frömmigkeit, dieſer die überzeugende Menſchlichkeit auch in den kirchlichen Dingen, dort opferbereite Heilige, hier glaubensſtarke Bürger. In Belgien bibliſche Darſtellungen, Allegorien, in Holland das Genre und das hiſtoriſche Bildniß!

Hollands Proteſtantismus und die aus demſelben bald trotz heißer Geiſteskämpfe hervortretende Erſtarrung im Theologenthum, im Buchſtabenglauben konnte in der freien Lebendigkeit des belgiſchen Barock nicht ſeinen Ausdruck finden. Man ſuchte auch in der Baukunſt nach feſtem Geſetz, nüchterner, tagesheller Gewißheit, nach gemeinverſtändlicher und daher leicht platter Wahrheit. Hatte in dem jeſuitiſch durchſetzten Boden Belgiens der befruchtende Geiſt Michelangelo's Wurzel geſchlagen, ſo fand das Streben Palladio's nach geregelter, geſetzmäßiger Schaffensart im rechtgläubigen Holland den ſicherſten Boden.

Das nationale Weſen hielt in Holland ungleich länger gegen die italieniſchen Einflüſſe Widerſtand als in Belgien, und ſelbſt Rubens' gewaltige Perſönlichkeit fand in der Baukunſt hier keine Nachfolger.

Der bedeutendſte Architekt Amſterdam's in jener Zeit ſeiner höchſten Blüthe war *Hendrick de Kayser* (geb. zu Utrecht 1567, † zu Amſterdam 1621).[1]) Er wurde 1594 Stadtbaumeiſter und errichtete als ſolcher die Zuiderkirche (1603—1614), die Noorderkirche (1620—1623) und die Weſterkirche (1620).

Die erſtere iſt eine im Grundriß beiderſeitig gerade geſchloſſene, dreiſchiffige Hallenanlage, welche ſich nur durch die ornamentale Gliederung der Streben und Maßwerkfenſter, durch die Umbildung der Pfeiler zu toskaniſchen Säulen, und die in Holz ausgeführten Rundbogengewölbe von gothiſchen Anlagen auszeichnet. Einen gewiſſen Fortſchritt und in demſelben eine wohl unbewußte Uebereinſtimmung mit der kurz vorher vollendeten Kirche S. Salvatore zu Bologna bietet

[1]) H. de Kayser und C. Dankaerts, Architectura moderna, Amſterdam, 1631. Georg Galland, die Renaiſſance in Holland, Berlin, 1882.



die Westerkirche mit ihren die niederen Seitenschiffe unterbrechenden, doch nicht im Grundriß vor denselben ausladenden beiden Querschiffen dar, deren reich entwickelte Giebel mit dem hohen Thurm eine malerische Wirkung von nicht gewöhnlichem Reiz ergeben. Das Streben nach einem Centralbau ist in der Noorderkirche, einem lateinischen Kreuz in eigenartiger, gelegentlich des protestantischen Kirchenbaues zu besprechender Weise aufgenommen. Gemeinsam bleibt den Werken, wie namentlich auch dem schmucken und malerischen Stadthaus zu Delft (1618) die Formensprache der Frührenaissance, die zierliche Detailentwicklung, der gothisirende Grundgedanke. Nur an den Thoren und Grabdenkmälern zeigen sich deutlich barocke Anklänge, erscheint jenes Hinneigen zu absonderlichen, mit Todtenköpfen, Schlangen und Tüchern reich vermischten Formen, jenen abgebrochenen und nach außen zu gerichteten Giebelansätzen, jenem Durchdringen der Quaderung durch die Profile der Umrahmung, jenem derben Reichthum und jener gewissen Leerheit der Detailbildung, die den folgenden Zeiten eigen wurden. Mit Kayser gemeinsam scheint zumeist *Cornelis Dankaerts*, genannt *de Ry* (geb. zu Amsterdam (1561, † 1634), gearbeitet zu haben, dem man das Harlemer Thor und die Börse zu Amsterdam, zwei inzwischen abgebrochene Bauten, zuschreibt. Er scheint vorzugsweise Bautheoretiker gewesen zu sein.

Schon bei den unmittelbaren Schülern Kayser's, seinen Söhnen *Pieter* und *Thomas Kayser,* zeigen sich — namentlich bei dem Grabmal des Grafen Wilhelm von Nassau — die Eigenthümlichkeiten entwickelteren Barockgeschmackes, während *Hans Steenwinkel* an der Galerie des Schlosses Friedrichsborg in Dänemark noch ganz den Renaissancecharakter sich erhält. Dieser bleibt denn auch allgemein der herrschende. Ihm gehört als vollendetste Schöpfung älteren Ursprungs das Schlachthaus zu Harlem (1600—1613) an, mit überaus eigenartiger Mischung von Sandstein und Haustein zu einer wirkungsvollen Rustika, reich und flott ausgebildeten Giebeln; ferner die stilistisch nahe verwandte Stadtwaage zu Gröningen (1635). Ja in den vom großen Handelsverkehr entlegenen Provinzen erhielt sich diese Art bis gegen Ende des Jahrhunderts, erwies sich mithin die nationale Kunstart für lange Zeit als widerstandsfähig gegen die Einflüsse Italiens.

Aber in Amsterdam konnte diese Sonderung keine dauernde sein. Der Fortschritt in der Kunstart Belgiens war zu augenfällig, als daß die Hafenstadt, in der sich der Handel der Nordsee in bisher nicht geahnter Ausdehnung entwickelte, in der außer Europa auch die überseeischen Länder, Brasilien, Indien und Japan bestimmend einzuwirken begannen, ihn nicht bemerken sollte. Die Maler und Bildhauer hatten schon längst

in Belgien ihre Lehrjahre durchgemacht, die Architektur allein verweilte noch in beſchränkter Kunſtweiſe, bis ſich in Amſterdam plötzlich, durch ein mächtiges Werk die Wandlung zu einer mehr antikiſirenden, der Rubens'ſchen in einzelnen Formen verwandten und doch im Grundgedanken völlig entgegengeſetzten Richtung vollzog. Der Umſchwung war ein ſo ſchneller, und der Bau, an welchem er ſich vollzog, das Rathhaus zu Amſterdam, überragte auch räumlich ſo alles in Holland bisher Beſtehende, daß ſie die Theilnahme der folgenden Zeit faſt ganz auf ſich lenkten. Noch Ferguſſon, der feinſinnige engliſche Kunſtforſcher, bezeichnet das Rathhaus als die einzige nennenswerthe Leiſtung der modernen Architektur in Holland. Der Name ſeines Meiſters verdunkelte diejenigen aller Vorgänger und Zeitgenoſſen.

Dieſer, *Jacob van Campen* (geb. zu Harlem gegen das Ende des 16. Jahrhunderts, † zu Amersfort 1657), war ein Schüler Rubens' in der Malerei. Sichtlich wurde auch ſein Talent für die Baukunſt von dem großen Antwerpener beeinflußt. Auch er war in Italien geweſen. Schon in einem frühen Werke, dem Hauſe des Balthaſar Kaymann in Amſterdam, dem ſchon Dankaerts ausnehmende Schönheit, Großheit und erfreuliches Anſehen wie keinem andern in der Stadt nachrühmt, zeigt ſich zuerſt in den Niederlanden der Einfluß Palladio's und das Genügen an großen, einfachen, allen Zierrat verſchmähenden Formen. Die Façade hat ihre Ordnungen, joniſche im Erdgeſchoß, darüber korinthiſche, und iſt mit einer hohen Attika bekrönt. Noch haben die großen, durch Steinkreuze nach alt-volksthümlicher Sitte getheilten Fenſter nur beſcheidene Umrahmungen, unſicher ausgebildete, wechſelnde Verdachungen. Aber dem in allen gleichzeitigen Werken ſonſt noch vorherrſchenden Formenreichthum iſt ſcharf und klar der Krieg erklärt. Es äußert ſich in dieſem Werk jener Wunſch nach vornehmer Einfachheit, der von Vicenza, dem fernen Städtchen der Po-Ebene, ausgehend, hier an den Ufern der Nordſee mit erſtaunlicher Macht von den Geiſtern Beſitz ergreift, jener Ruf, der fortſchreitend, im ununterbrochenen Kampf gegen die ſprudelnde Geſtaltungskraft aller kunſtthätigen Völker zum endlichen Siege des Hellenismus führte und erſt durch die Romantiker und durch Semper in ſeiner überwältigenden Kraft erſchüttert worden iſt.

Dieſem Wunſch nach architektoniſch ruhiger Geſtaltung der Maſſen im Gegenſatz zum maleriſch reichen Detail der älteren Holländer und der gleichzeitigen Belgier iſt auch das Amſterdamer Rathhaus [1]), jetzt königl. Palais, entſprungen (1648 begonnen) (Fig. 16).

[1]) Jakob van Campen, Afbeelding van't Stadthuys van Amſterdam, Amſterdam.



Fig. 16. Rathhaus zu Amſterdam. Façade.

Der Grundriß dieses Baues gehört zu den bedeutendsten Leistungen jener Zeit; schon die räumliche Ausdehnung überrascht. Bei einer Länge von 80 hat er eine Breite von 63, eine Höhe von 33, und mit der Kuppel von 51 Metern. Es mußten nicht weniger als 13,659 Pfähle in den Boden gerammt werden, um den Grundbau zu tragen. Der Haupteingang zum Rathhaus liegt gegen den Markt zu. Sieben Rundbogenthore führen in das Vorhaus. Dieses steht in Verbindung mit der in zwei Armen zu einem mittleren, gemeinsamen Podest führenden Haupttreppe. Diese führte unmittelbar in den oblongen Festsaal (34,1 : 16,2 : 20,6 Meter) (Fig. 17), zu dessen Seiten sich je ein Hof befindet. Um denselben ziehen sich 8,9 Meter breite Galerien hin, welche nach den Schmalseiten des Hauses je zu einer dreiarmigen Treppe führen. Gegen den Markt baut sich, dem Vorhaus entsprechend, ein weit vorgezogener Mittelpavillon auf. Der Saal für den Bürgermeister und die Justiz, dazwischen der Verkündigungsplatz für das auf dem Markte versammelte Volk befinden sich an der Vorderseite dieses Bautheiles; dahinter, an den Hauptsaal stoßend, eine vom Erdgeschoß aus ins obere Stockwerk reichende Vorhalle, in welche man durch Fenster von dem oberen Stockwerke hinabsehen kann. Nicht nur das Erdgeschoß, sondern der ganze, seinem Zweck als Sitz einer weitverzweigten Staatsverwaltung entsprechend in zahlreiche Räume von wechselndem Werth getheilte Bau ist, außer dem Mittelsaal, in der Höhe der Galeriedecken (15,4 Meter über der Straßengleiche) überwölbt, jedoch wurde durch Einziehen einer Balkenanlage bei minder wichtigen Räumen ein oberes Zwischengeschoß abgetheilt. Ebenso wurden die Zimmer des oberen Geschosses behandelt.

Hieraus ergab sich denn auch die Gliederung der Façade in ein niederes Erdgeschoß, zwei korinthische Pilasterordnungen über einander, zwischen welchen die oblongen Fenster der Hauptgeschosse und die quadratischen der Halbstockwerke ohne jede Umrahmung angebracht sind. Man kann sich kaum eine schlichtere Anwendung des Pilastermotives denken. Nur kleine Laubgewinde unter den Halbgeschoßfenstern, und über dem Mittelpavillon ein reich mit Relief-Figuren geschmückter, wirkungsvoller Flachgiebel, Statuen als Akroterien bilden den Schmuck der mächtigen Front. Ueber den Eckpavillons erheben sich hohe Dächer und im Mittel vorne ein thurmartiger, runder Aufbau mit offener Loggia zwischen korinthischen Halbsäulen und mit einer Kuppel. Bei aller Einfachheit wirkt der Bau aber doch mächtig zum Theil auch vermöge seiner vortrefflichen Ausführung in Haustein. Entspricht er doch vollständig der Stellung Amsterdams als damals größtem Handelsplatze der Welt. Er zeigt den Begriff des Rathhauses scharf aus-



Fig. 17. Rathhaus zu Amſterdam. Burgerſaal.



gesprochen im Sinne nicht mehr der wehrhaften Burg eines mittelalterlich-kriegerischen Gemeinwesens, sondern als Mittelpunkt einer vielfach getheilten, demokratischen Verwaltung. Darum entspricht sein Aeußeres auch wenig seinem heutigen Zweck: ein Königsschloß fordert ein vorherrschendes Thor, statt der vielen, gleichartigen Eingänge, selbst der moderne Balkon über denselben hat den scharf gezeichneten Eindruck des Stadthauses nur wenig ändern können.

Höchst bedeutend wirken die Haupträume des Inneren. Zunächst die Vorhalle, in welcher ***Artus Quelljin's*** berühmte weibliche Karyathiden sich befinden, dann der große Bürgersaal, welcher die Außenarchitektur im Untergeschoß einfach wiederholt. Ein riesiges, einfach in Felder getheiltes Tonnengewölbe deckt den Raum, Bilder die Stirnwände, während sonst nur an den Thoren ein reicher, bildhauerischer Schmuck sich findet, außer den mit Vorliebe verwendeten Fruchtgehängen. Diese im vollsten Gegensatz zur Kunst Rubens' stehende Uebertragung der Außenarchitektur nach Innen, diese streng architektonische Gestaltung der Innenräume, ihre Gliederung durch Pilasterordnung ist so recht bezeichnend für Campens' Schaffensart. Das Ornament ist nur dem architektonischen Gerippe zugefügt, nicht mehr ein gliedernder Theil des Aufbaues: Keine geschwungene Linie tritt hervor, kein Uebergreifen über die Gesimse, keine Willkür. In den Details macht sich eine berechnete Strenge und Formenrichtigkeit, eine Vorliebe für Blattwerk-Karniese und Eierstäbe gegenüber den wirkungsvollen, minder bescheidenen und minder mühsam zu erzeugenden Schmuck der Barockkunst geltend. In Quelljin's plastischer Ausstattung jedoch findet man geradezu Perlen feiner Empfindung und heiter schaffender Phantasie wie jene Karyathiden, das prächtige Giebelfeld der Façade mit der thronenden Gestalt der Amsterdam, umgeben von Nymphen, die ihr Kränze reichen, lebhaft bewegten Tritonen, See- und Landthieren, die ihr zu Füßen ihr Wesen treiben; oder, auf der Rückseite, wie ihr die vier Welttheile Gaben überbringen, während der Amstel und das Y ihre Wasser vor ihr aus Urnen ergießen. Diese Reliefgiebelfelder sind holländische Erfindung. Ich kenne keine ähnlichen Arbeiten in Italien, in Frankreich von gleich entschiedener Größe, von gleich wirkungsvoller

voller Durchbildung. Auch die architektonifchen Einzelheiten des Rathhaufes, wie namentlich die Kapitäle, die mit den beften Arbeiten franzöfifcher und italienifcher Renaiffance wetteifern, find fehr zu beachten.

Neben Campen machte fich *Pieter Post,*[1]) (geb. zu Haarlem 1608, † dafelbft 1669), als tüchtiger Meifter geltend. Er war mit Prinz Moritz von Oranien 1636 nach Brafilien gegangen, wo er die Kirche und andere Gebäude zu Olinda, fowie die Feftungswerke von Pernambuco errichtete. Sein Hauptwerk ift das Rathhaus zu Maeftrich (1652), deffen Grundriß durch überrafchenden Entwurf fich auszeichnet. Das Mittel bildet ein quadratifcher, durch die beiden Gefchoffe der Façade und das Dach reichender Raum, den eine fchlanke, achteckige, thurmartige Kuppel überdeckt. Nach drei Seiten umfchließt denfelben ein Umgang, an der vierten ein zweiter, auch durch den ganzen Bau reichender, rechtwinkeliger Saal, der wieder feine Umgänge an den drei freien Seiten hat: fo daß man vom Thore aus gegen die in der Achfe liegende Treppe fchauend, alsbald den Eindruck großer, fich fteigernder Raumentfaltung gewinnt. An den Seiten find die Amtsräume angeordnet. Die Façade ift durch verkröpfte Pilafterftellungen ziemlich nüchtern abgetheilt. Den fchlanken Fenftern fehlen die Gewände. Ueber dem Mittelrifalit erhebt fich ein Dachgefchoß mit Giebel, vor demfelben eine gequaderte Balkonarkade über ftattlicher Freitreppe. Den flotten Schwung der Anläufe zwifchen dem Hauptgefims und dem Dachgefchoß erfetzte Poft durch in die Ecken geftellte Statuen.

Von gleicher Gruppirung um einen mittleren, hier die Treppe beherbergenden Raum ift das Mauritshuis, die Gemäldegalerie im Haag, ein Würfel in drei Stockwerken, mit zwei Gefchoffe zufammenfaffenden Pilaftern und mächtigem Giebel. Dagegen zeigt eine geftrecktere Anlage des Huisten Bofch (1647), in welchem der große, kreuzförmige, wieder durch eine Kuppel erleuchtete Oranienfaal allerdings vorzugsweife durch feine Malereien bekannt geworden ift. Das Stadthaus in Swanenburg bei Haarlem, Schlöffer in Ryxdorp (1662—1668) und Vredenburg werden noch als von Poft gefchaffen genannt; endlich die Waage zu Gonda (1668).

Es handelt fich bei einem Vergleiche zwifchen Campens' und Post's Bauten mit jenen der entfprechenden Periode in Belgien nicht um zwei Aefte eines Baumes, fondern um eine tiefwurzelnde, grundfätzliche Verfchiedenheit. Hatte Rubens Vorgehen die Vlamänder auf die reich belebte Kunftart eines Aleffi hingewiefen, fo wendete fich

[1]) Pierre Post, les ouvrages d'architecture de . . . herausgegeben von P. van der Aa, Leyden, 1715.

Holland, das Land des freien, ſpekulativen Denkens, mit einer gegen die eigene katholiſche Vergangenheit immer rückſichtsloſer werdenden Entſchiedenheit dem antiken Vorbilde, wie es Palladio gelehrt hatte, zu. Kein Volk jener Zeit hat die Lehre des großen Meiſters der ſtrengeren Hochrenaiſſance tiefer erfaßt, ihr ſo ganz ſich hingegeben. Die Holländer und Engländer ſind die Schöpfer des antikiſirenden Stiles, den wir „Empire“ zu nennen gewöhnt ſind. Ueber alle Kunſtgebiete haben ſie ihn verbreitet. Denn bald bemühten ſie ſich, auch die Reſte des Anklanges an das katholiſche Belgien, die Merkmale der Schule Rubens', abzuſtreifen. Wohl erklärten ſie in dieſem Kampf um die Reinheit der Form, um die Wiedererweckung der klaſſiſchen Kunſt, in dieſem Ringen nach der Regel und einer durch ſie feſt umzeichneten Stilart dem freieren Schaffen der Phantaſie den Krieg. Aber ſie ſchritten den anderen Völkern nur auf dem Wege voran, auf welchem früher oder ſpäter alle anderen folgten.

Es iſt kein großer Künſtler, der die Anleitung hiezu gab, aber doch ein Mann von kunſtgeſchichtlicher Bedeutung, von ſchlichtem Ernſt, hervorragend nur als ächter Vertreter ſeines Volkes und ſeiner Zeit: *Philipp Vingboons.* Die künſtleriſche Art dieſes Architekten ſpricht ſich auf's deutliche in ſeinen zahlreichen Veröffentlichungen aus. Es iſt wohl kein Zufall, daß es ein literariſch thätiger Meiſter war, der den Weg zur Antike mit beſonderer Thatkraft als den allein heilſamen empfahl. Denn mit ihm beginnt die Wiſſenſchaft der Baukunſt wieder zu voller, ja endlich zu einer die Phantaſie überragenden Bedeutung zu gelangen.[1]) In der Vorrede zu einem ſeiner Bücher betont Vingboons neben den ſtiliſtiſchen Forderungen mit Nachdruck ſeine Fürſorge für gute Konſtruktion, für richtige und bequeme Raumvertheilung. Nach dieſer Seite hin dürfte denn auch ſein weſentliches Verdienſt liegen, wie z. B. der bemerkenswerthe Grundriß zu einer zwiſchen zwei Seen anzulegenden Villa beſagt. Im Allgemeinen herrſcht aber der Grundſatz möglichſt großer Raumausnützung vor, der ſich namentlich bei den ſchmalen und tiefen Stadthäuſern in einer Weiſe geltend macht, welche weit über das nach modernen Begriffen Erlaubte hinausgeht, ſo daß die Höfe auf die kleinſten Verhältniſſe zuſammenſchrumpfen, die Treppen oft ganz im Dunkeln liegen, die Stuben ſchmal, aber außerordentlich tief gebildet ſind. Ja ſelbſt bei ſo ſtattlichen Bauten wie dem Palais Trip (Trippenhuis) (Fig. 18) in Amſterdam (1662) zeigten ſich neben großen Sälen nur geringe Nebengemächer.

---

[1]) P. Vingboons, Afbeeldsels der Gebouven, Amſterdam, 1648, neu verlegt 1665. 2. Theil. 1674; ferner „oeuvres d'architecture“, Leiden, 1715.

Merkwürdig iſt die Ausbildung der Façaden. Bei der Durchſicht der Zeichnungen Vingboons' glaubt man, man habe ſich im Jahrhundert getäuſcht und habe ein Werk aus der Zeit des franzöſiſchen Kaiſerreichs vor ſich. In dem ſchon genannten Palais Trip zeigt ſich noch ein

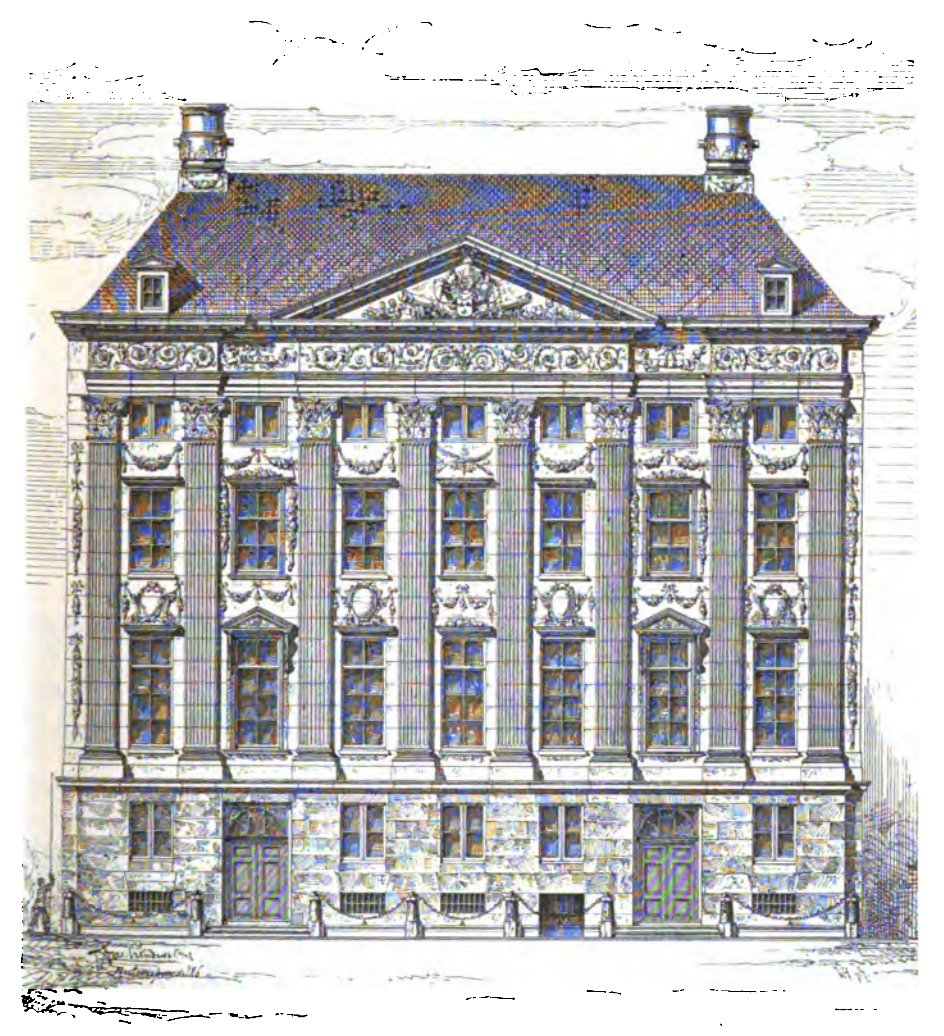


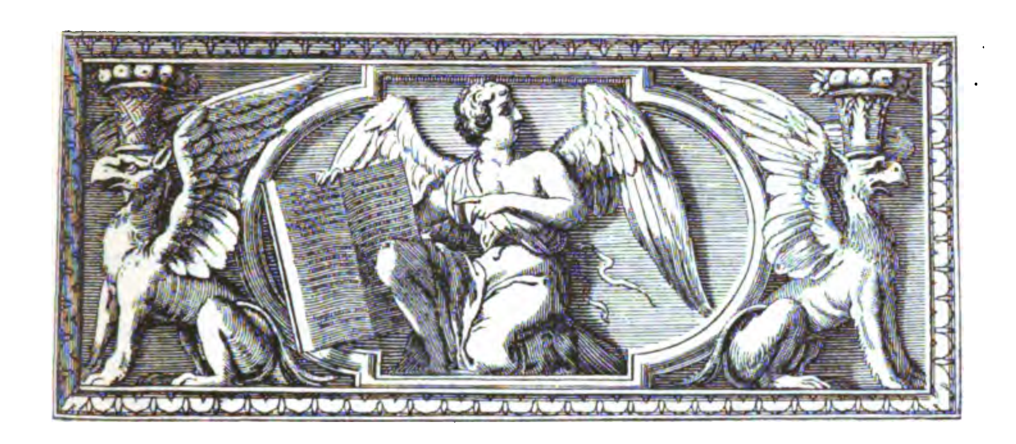
Fig. 18. Trippenhuis zu Amſterdam.

gewiſſer ornamentaler Reichthum. Acht kannelirte korinthiſche Pilaſter gliedern den mehrſtöckigen Bau, welcher von einem ſchweren Hauptgeſims mit antikiſirendem flachem Giebel in der Mitte überdeckt wird. Der bildhaueriſche Schmuck iſt ſtreng abgemeſſen: ein römiſches Rankenornament im Fries, die von ſehr beſcheidenen Gewänden umgebenen

Fenfter, Frucht- und Blumenfchmuck in reicher Fülle. Nur die Thüre mit dem Oberlicht und der Balkon darüber unterbrechen das ftrenge, trockene Schema des Baues. Aber dies ift noch eine hervorragend reiche Löfung. Die meiften Bauwerke verzichten ganz auf architektonifchen Schmuck oder begnügen fich doch mit leeren, durch mehrere Etagen reichenden Pilafterordnungen und mit Laubgehängen, ja das fo malerifche Giebelmotiv der fchmal aufftrebenden Gebäude wurde durch eckige Gradlinigkeit in feiner Erfcheinung herabgeftimmt. Nur an dem Idealentwurf zu einem Rathhaus hat Vingboons den Aufriß lebendiger gebildet: zwei Gefchoffe mit überfchlanken Fenftern, darüber ein Zwifchengefchoß, fchwächlich gebildete Kuppeln auf den Eckrifaliten, ein hoher Dachreiter über dem durch vier korinthifche Pilafter gegliederten Mittelbau bilden die wefentlichen Glieder desfelben.

Die Wohnhäufer Amfterdams jener Zeit zeigen faft durchweg die Formen der Vingboons'fchen Richtung. Ihr befcheidener Reiz liegt zumeift in der Verwendung des Materials, in den aus weißem Stein hergeftellten Friefen, Architraven, Sockeln und Kapitälen, aus Ziegel gemauerten Pilaftern und Fenftergewänden. Einzeln die Bauten zu fchildern, würde zu weit führen. Mancher fachkundige Architekt wird aber bei der Wanderung durch die Hauptgrachten der Stadt fich gewundert haben, die Jahreszahl 1643 und fpätere an ftreng klafficiftifchen Bauten zu finden, die er nach Maßgabe der allgemeinen Kunftgefchichte auf die Zeit um 1780 zu fetzen geneigt wäre. Diefelben ftehen in merklichem Gegenfatz zu den Bauten von Rotterdam, in welchen fogar dem Rococo, das an Amfterdam fpurlos vorübergegangen zu fein fcheint, befcheidene Huldigungen gebracht werden: Siehe z. B. die Häufer Nieuvenhaven, Noordzijde No. 59 und 89.





II. BUCH.

FRANKREICH.



I. KAPITEL.

DIE FRANZOESISCHE SPAETRENAISSANCE.



n einer Denkſchrift, welche Ranke dem Villeroy, einem der eifrig katholiſchen Miniſter König Heinrichs IV. von Frankreich, zuſchreibt, äußert ſich dieſer Staatsmann über die Frage, welcher von den beiden die Welt beherrſchenden Geſellſchaften, der politiſchen oder der religiöſen, das Vorrecht gebühre, zu Gunſten der erſteren. Ehe es ein Chriſtenthum gegeben, habe der Gehorſam gegen den Fürſten beſtanden, die Erzväter ſähe man unter götzendieneriſchen Völkern beten, zufrieden, daß gute bürgerliche Ordnung herrſche: warum ſolle der Fürſt nicht auch verſchiedene Religionen neben einander dulden?

Die Befeſtigung der Fürſtengewalt und durch dieſe die Einführung kirchlicher Duldung waren die Errungenſchaft der Hugenottenkriege. Während in Deutſchland die Glaubensſtreitigkeiten den Staat zerſprengten, führten ſie in Frankreich zur Anerkennung der Notwendigkeit ſeiner Stärke. Der hugenottiſche Gedanke hatte in blutigem Ringen ſeine Kraft bethätigen müſſen, er hatte durch die Unterſtützung des

bourbonifch-reformirten Erben der Krone Frankreichs den Beweis feiner Königstreue geliefert, er war in ihm fiegreich geworden und hatte durch ihn das von Franz I. mächtig angeregte Nationalgefühl der Franzofen zu einer Macht im Staate herausgebildet. Und als Heinrich IV. den Proteftantismus verließ, konnte er von Rom den höchften Preis für feine Umkehr fordern. Der im tridentiner Concil feftgeftellte Anfpruch auf Oberherrfchaft der Kirche wurde zu Gunften der Unabhängigkeit der weltlichen Gewalt und der Grundbedingungen des Staatslebens von diefer nur für's erfte aufgegeben. Und zwar gefchah dies unter der hervorragenden Mitwirkung der Jefuiten, welche mit ihrem klugen Nachgeben fich die durch den Mordverfuch Chaftel's in Frankreich verlorene Stellung zurückeroberten.

Die fo errungene Ausnahmeftellung Frankreichs den römifchen Lehren gegenüber bildet für die Folge die Grundlage der ftaatlichen und durch diefe auch der geiftigen Entwicklung. Denn fie wurde der Ausgangspunkt für das Edikt von Nantes, welches den katholifchen Gottesdienft überall herftellte, die geiftlichen Körperfchaften in ihre alten Befitzthümer einfetzte, den Hugenotten aber die ungehinderte Ausübung ihres Kirchenthums ficherte. Der in feinem Zufammenhang mit Rom gelockerte Katholicismus blieb Staatsreligion, der Proteftantismus wurde als zu Recht beftehende Gemeinfchaft geduldet, die Konfeffion follte auf die bürgerliche Stellung ihrer Bekenner ohne Einfluß fein. Was Oranien in den Niederlanden erftrebt hatte, was zu erreichen ihn nur die ftarre, volksfremde Macht Spaniens verhinderte: die Herftellung eines auf Entgegenkommen in religiöfer Beziehung gegründeten politifchen Gemeinwefens, vollzog fich hier unter der Leitung eines ftaatsklugen und konfeffionell gleichgiltigen, aber auch durch die Anhänglichkeit und Verehrung des Volkes in feinem Wirken befeftigten Fürften ohne große Schwierigkeiten.

Frankreich hat darum auch nicht eine Trennung der künftlerifchen Richtungen zu verzeichnen wie die Niederlande. Die beiden Wege der Geiftesentwicklung, welche dort in aller Schärfe zu gegenfätzlichem Ausdruck führten, wurden hier bei der engen, auch lokalen Berührung zur Vermittlung ihrer Gegenfätze gebracht. Aber doch find die verfchiedenartigen Auffaffungen, namentlich auch im Gebiete der Baukunst, fehr wohl zu erkennen. Die Hugenotten, welche in der bürgerlichen Bevölkerung der Städte ihre Hauptftütze fanden, zeigen fich unbedingt als die bevorzugten Förderer des künftlerifchen Geiftes Frankreichs. Die Renaiffance-Architektur war im Wefentlichen in ihren Händen gewefen. Die beiden Brüder *Ducerceau* waren bei bewährter Treue gegen ihre Fürften eifrige Anhänger des proteftantifchen Be-

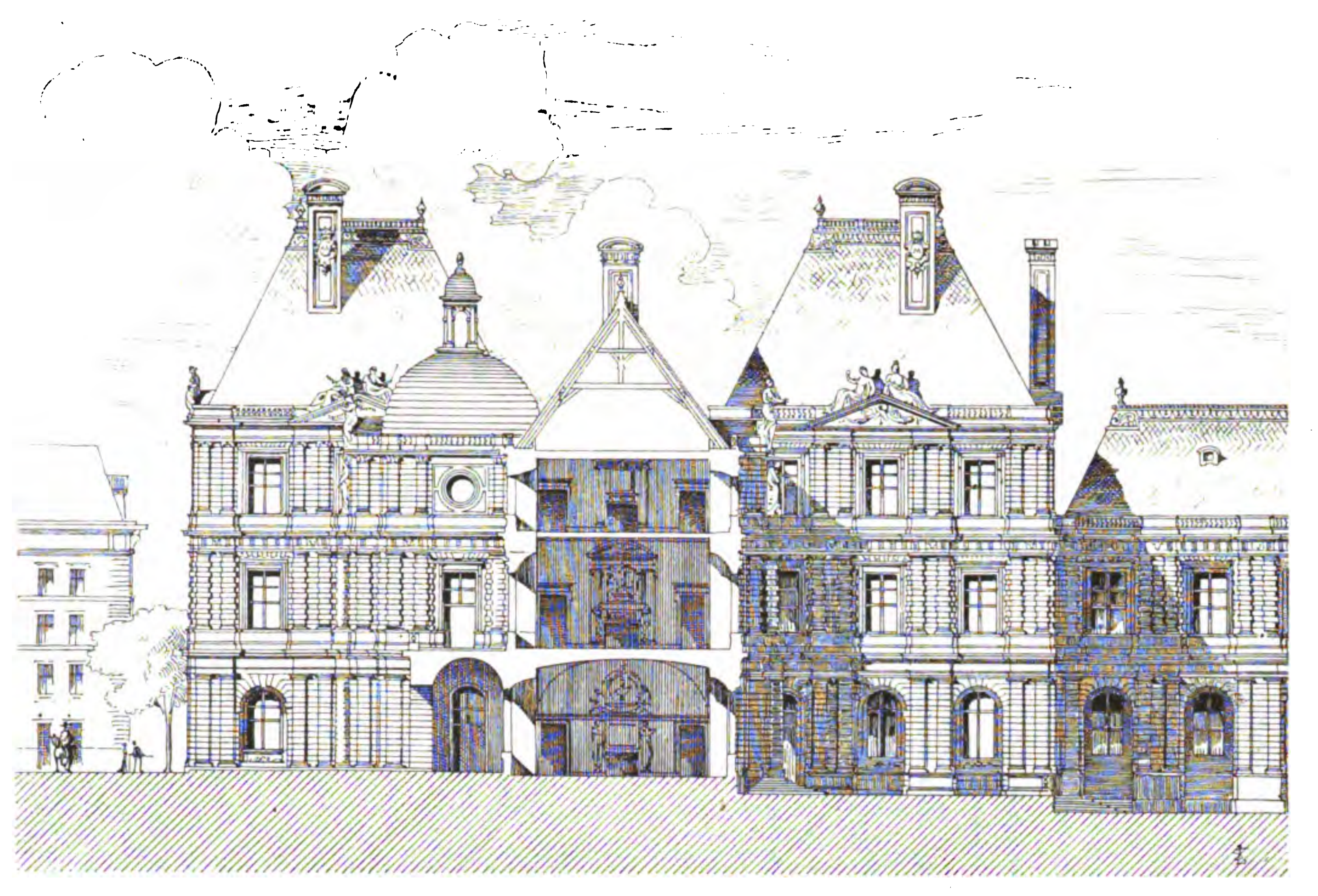


Fig. 9. Palais Luxembourg zu Paris. Schnitt durch den Hauptflügel.

kenntniſſes. Sie äußerten ſich auch in ihrer Kunſt als Vertreter einer volksthümlichen, von Rom unabhängigen Weiſe. Sie ſind in ihren Beſtrebungen, die Antike zu erlernen und in der Zeichnung wiederzugeben, in ihrem Eifer für Veröffentlichungen und ihrer unbefangen ſicheren Formengebung Vredemann de Vries nahe verwandt. *Delorme* war ſich ſchon mehr der nationalen Sonderſtellung ſeines Volkes bewußt. Seine „franzöſiſche Ordnung" iſt ein Beweis hierfür, jene aus verzierten Trommeln ſich aufbauende Säule, die in ihrer weichen Gliederung in einem ſehr entſchiedenen Gegenſatz zu den Quaderungen Serlio's ſteht, von denen ſie in erſter Linie abhängig iſt.

Fig. 20. Palais Luxembourg zu Paris. Grundriss.

Der Architekt, welcher am bezeichnendſten für die Miſchung der verſchiedenen ſtiliſtiſchen Einflüſſe ſchuf, iſt aber zweifellos *Salomon Debrosse.*[1]) In ſeinen Hauptbauten zeigt ſich das Programm der Folgezeit ausgeſprochen. Der erſte, das für Maria von Medici geſchaffene Palais Luxembourg, entſpricht dem nach Heinrichs IV. Tode ſich vollziehenden Umſchwung zu Gunſten des Katholicismus und des römiſchen Einfluſſes. Die kluge Medicäerin hatte zur Ueberraſchung des Hofes die Staatszügel feſt in die ſchöne Hand genommen, eine Frau, die mit der Liebe zu Kunſt und Glanz den ſtrebſamen Geiſt ihrer Altvorderen überkommen hatte, die inmitten von Frankreich als Italienerin ſich noch fühlte, ihren italieniſchen Anhang in die Hofleute beleidigender Weiſe bevorzugte, und ſich noch der glänzenden Rolle jener Stammesgenoſſen erinnerte, welche die dreifache Krone getragen hatten. Sie iſt eine Vermittlerin der nun in Frankreich erwachenden Vorliebe für italieniſche Kunſt. Als Tochter des Großherzogs Francesco I. und Schweſter Ferdinando's war ſie in dem Florenz des Ammannati, Vaſari und Buontalenti aufgewachſen. Mit dem Intereſſe für

[1]) Siehe Lübke, Geſch. d. Renaiſſance in Frankreich, II. Aufl. S. 334 ff.

die Werke jener Meifter verband fie die Neigung für die Dichter ihres Heimathslandes. Die Aminta Taffo's und Guarini's Paftor fido begleiteten fie nach Paris. Der Sinn für das Theater erhielt durch fie neue Anregung.

So war denn auch eine der erften Anordnungen nach dem Tode ihres Gatten, daß fie im Luxembourgpalais den Pitti nachbilden ließ und zwar dem Geift der Zeit entfprechend nicht jene gewaltige Front Brunellesco's, fondern die eigenwillige Hofarchitektur des Ammannati. War es ihr Wunfch, daß in Paris das größte Schloß ihrer Vaterftadt wiedererftehe, forderte fie die genaue Wiedergabe italienifcher Hochrenaiffance, gab ihr Machtwort dem Architekten die ftiliftifche Richtung, fo konnte diefer doch fo wenig in der Gefamtanlage des Baues als in der Behandlung des Details verleugnen, daß er ein Franzofe war. Die Staatstreue, der Gehorfam des Hugenotten ließ jedoch die in ihm erwachenden künftlerifchen Bedenken vor dem Willen der Regentin dahinfchmelzen. Er bemühte fich nach Kräften, dem italienifchen Vorbilde gerecht zu werden. Aber doch wurde aus dem Palazzo Pitti ein Palais mit Pavillons und Seitenbauten, Ehrenhof und Wohnflügel (Corps de Logis) (Fig. 19 und 20). Die ganze Grundrißgeftaltung eines florentiner Herrenhaufes, die entfchiedene Unterordnung aller Theile unter ein Hauptgefims entfprach Debroffe's künftlerifchen Anfchauungen nur wenig. Die Gefimshöhen wechfeln, die Theile ftehen in gegenfätzlichem Verhältniß zu einander, haben felbftändige Bedeutung. Die hohen Dächer über den Pavillons vollenden den Eindruck einer nordifchen Vielgeftaltigkeit, einer proteftantifch modernen Ausbildung des Individuellen gegenüber dem katholifchen Einordnen in das Ganze; im Detail zeigt fich eine Luft zu ftarken lothrechten Abtheilungen, eine feinere, ängftlichere und trockenere Profilirung, eine mehr gewiffenhafte als meifterliche Art, welche den Parifer Hugenotten von dem Florentiner Vertreter der kirchlichen Reform merklich unterfcheidet.

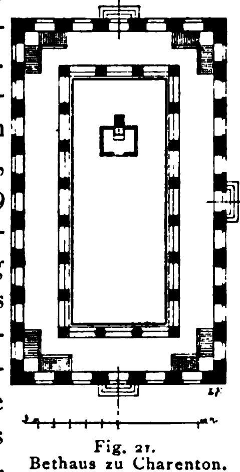


Fig. 21.
Bethaus zu Charenton.
Grundriss.

Der zweite Bau ift das Bethaus zu Charenton (Fig. 21), jener einzige wenigftens in der Zeichnung uns erhaltene Kultbau der Hugenotten. Hatte fchon Ducerceau mit voller Seele der Wiedererweckung der Antike zugeftrebt, fo zeigte fich hier bei feinem Neffen Debroffe gerade an dem für feine Glaubensgenoffen fo hochbedeutenden Bau in noch höherem Grade das Ringen nach klaffifcher Vollendung. Das Bethaus ift genau nach den Regeln Vitruv's für Errichtung einer Bafilika entworfen. Nur das feitliche Tribunal ift fortgelaffen. Diefe Uebereinftim-

mung mit den Angaben des Römers ist sicherlich keine zufällige. Wie der durch Schleiermacher neu belebte deutsche Protestantismus von Bunsen auf die Basiliken als die ersten Gotteshäuser der christlichen Kirche hingewiesen wurde, so vollzog sich schon 1606 die gleiche Gedankenverbindung. Die reformirte Kirche bedurfte für ihren Gottesdienst ja keines Chores und selbst keiner Kanzel. Es galt, eine große Volksmenge dem „Parquet" dem als Sitz der Aeltesten vorbehaltenen abgezäunten Raum am Altartische möglichst nahe zu führen. Daher wurde ein weiter offener Raum angelegt und um denselben Emporen, dieses bezeichnende Glied der protestantischen Kirche, in großer Ausdehnung gereiht. Eine so antik gedachte Säulenstellung wie in Debrosse's Basilika hatte die französische Kunst bisher nicht geschaffen. Der hier beabsichtigte Eindruck römischen Alterthums sollte sich decken mit der frühchristlichen Einfachheit. Man thut dem Bau unrecht, wenn man ihn unter dem Gesichtspunkt fertiger Schönheit betrachtet. Denn er ist nicht ein Glied einer lang gepflegten Kunstentwicklung, sondern der Anfangspunkt zur Lösung einer ganz neuen baukünstlerischen Aufgabe, des protestantischen Kirchenbaues. Sein Verdienst ist nicht dieser Aufgabe gerecht geworden zu sein, sondern ihr Programm gegeben zu haben. Wir werden die fortschreitende Erfüllung desselben durch anderthalb Jahrhundert zu verfolgen haben.

Der dritte Bau ist die Façade der Kirche St. Gervais zu Paris. Beschränkte am Luxembourg den Künstler der Wille der Fürstin, in Charenton die religiöse Ueberzeugung, so fand er hier eine ihm völlig entsprechende rein künstlerische Aufgabe. An derselben zeigte sich das wissenschaftliche Studium der französischen Architektur in einer so haarscharfen Formenrichtigkeit, in einer so vollendeten Klarheit des Details, daß selbst Bernini die Schönheit der Front anerkennen mußte. Die Anordnung ist keineswegs besonders eigenartiger Erfindung. Sie besteht im Mittelbau aus gekuppelten Säulenstellungen in drei Geschossen über einander mit verkröpften Gebälken, an den Flügeln aus zwei Geschossen mit Halbsäulenpaaren. Die noch maßwerkartige Ausbildung der Rundbogenfenster ist zu bemerken und hat, wie alle Glieder des Baues in der älteren französischen Kunst ihre Vorbilder. Aber die außerordentliche Liebe für nach Gesetzen geschaffenes Detail, die aus derselben sprechende Erkenntniß, daß Debrosse in der Verfolgung der Regel das Wesen der Kunst erblickt habe und daß er eben so sicher hoffte, die künstlerische Wahrheit in Formeln gefaßt zu besitzen, wie er an die Wahrheiten seines Bekenntnisses glaubte: diese Eigenthümlichkeit offenbart selbst an der Façade einer katholischen Kirche das hugenottische Wesen ihres Erbauers.

Das Schwanken in der Grundauffassung der künstlerischen Dinge, welches aus Debrosse's Werken spricht, zeigt, daß dem Meister jene durchgreifende Geisteskraft fehlte, welche in solchen Momenten des Ueberganges zu neuen Verhältnissen oft zu so erstaunlichen Wandelungen der Kunst führt. So wenig wie in Deutschland war in Frankreich im entscheidenden Augenblick, eine große Persönlichkeit zur Stelle, um mit sicherer Hand die im Volke ringenden Elemente zusammenzufassen und sie zu einem alle Theile überzeugenden Ausdruck zu bringen.

Dieser Mangel macht sich in der ganzen Folgezeit geltend, bis endlich unter Ludwig XIV. mit der Durchbildung des von Heinrich IV. eingeleiteten staatlichen Gedankens auch die künstlerische Form für denselben gefunden wurde.

Unter der Regentschaft der Königin Maria waren die Hugenotten mehr und mehr zurückgedrängt worden. In früheren Zeiten war die Königstreue eines der leuchtendsten Zeichen des Protestantismus gewesen, während die Katholiken die Fürstenmacht durch die Kirche beschränkten und bedrohten. Nun hatte die Sache eine Wendung dahin genommen, daß die Reformirten die gegen die wachsende Macht des Königthums ankämpfenden Reichsgroßen unterstützten, während dieses, auf Spanien und Rom gelehnt, sich in den konfessionellen Streitigkeiten stets für die Partei des Klerus und gegen die protestantische Geistlichkeit entschied.

Die Einführung des Ediktes von Nantes in der bisher reformirten Bearn ist der erste Halt auf dem Rückzug des Hugenottenthums. Die Feldzüge von 1621 und 1622 führten zum Siege über dasselbe, wenn auch nicht zu seiner Ueberwältigung. Aber die wieder in aller Schärfe kriegerisch zum Ausdruck gebrachte konfessionelle, durch den Hochadel genährte Zwiespaltigkeit des Staates rief den Wunsch hervor, endlich eine Einheit zu schaffen, alles und jedes nicht unmittelbar vom König herrührende Ansehen im Lande zunichte zu machen. Als Verwirklicher dieses Gedankens trat der Kardinal Richelieu in die Regierung.

Mit Richelieu schreitet Frankreich in einen künstlerischen Zeitabschnitt, welcher der Spätrenaissance Italiens annähernd entspricht. Der verwandte Grundzug der geistigen Bestrebungen führte zu entsprechenden Erscheinungen. Die siegreiche Kirche arbeitete thatkräftig an ihrer inneren Stärkung. Der Katholicismus erfüllte sich mit dem Hauch wieder erwachter Größe und suchte sich seiner in Frankreich nun führend werdenden Stellung gemäß einzurichten. Es begannen die Jesuiten hier ihr Werk. Kaum in irgend einem Lande nahmen sie so entschie-

denen Antheil an der Entwicklung des Volksgeistes. Auf der Kanzel glänzten sie als Redner. Viele ergriffen nicht nur die Herzen ihrer Hörer, sondern förderten die Sprache ihres Volkes in noch heute allgemein und dankbar anerkannter Weise, sie glänzten in den Wissenschaften, als Träger der Kultur in fernen Ländern und halfen so dem französischen Welthandel die Wege bahnen. Wenn auch ihre Auffassung von der höchsten Gewalt des Schlüsselamtes den Lehren der gallikanischen Kirche keineswegs entsprach, so zogen sie doch aus der Wirksamkeit der großen Glaubenshelden der Reformbewegung, eines Franz von Sales, Vincenz von Paula u. A., gleich wie aus derjenigen des Borromeo und des Neri eine gemüthlich vertiefte Auffassung der Religion, vermochten sie als rücksichtsloseste Vertreter einer der im Staatsleben wirkenden Parteien sich doch einen mächtigen Einfluß zu sichern. Selbst der Gegensatz zu dem durch St. Cyran in Paris vertretenen Jansenismus half nur zur Belebung der katholischen Kirche. Dieser streng kirchliche Geist, der in Männern wie dem dämonisch begeisterten Pater Berulle, dem Rechtslehrer Marillac und anderen sich an die Königin Maria drängte und dieselbe in Gegnerschaft wider den aus Staatsklugheit der Duldsamkeit Raum gewährenden, ausschließlich französisch gesinnten Richelieu erhielten, äußerte sich künstlerisch in einem energischen Hinneigen zu den Pflanzstätten des Katholicismus, zu Rubens und zum jesuitischen Rom.

Rubens' Einfluß auch auf die französische Architektur ist unverkennbar. Die Brücke desselben bildeten seine für die Ausschmückung der Galerie des Luxembourg geschaffenen Bilder. Jene fortgeschrittenen Formen des mit niederländischer Lebenskraft erfüllten italienischen Barock waren bisher in Frankreich noch nicht bekannt; Michelangelo's Porta Pia im Bilde „der Auszug des Königs“, gewundenen Säulen in der „Apotheose Heinrich's IV.“, der von derben jonischen Säulen umgebene Rundtempel im „Friedensschluß“ waren Offenbarungen des niederländisch katholischen Geistes, die mit der fein abwägenden Sonderart der gleichzeitigen in religiösen Dingen schwankenden Franzosen nichts gemein haben.

Nicht minder kräftig äußert sich der belgische Geist in der dem Scheldethor in Antwerpen verwandten Fontaine de Médicis im Park des Luxembourg, einer triumphbogenartigen mit Nischen angeordneten toskanischen Ordnung mit hoher, von Flußgottheiten darstellenden Statuen seitlich eingefaßten Attika über der Achsennische und einer an den Giardino Boboli zu Florenz mahnenden, die Säulenschäfte, Nischen und Zwickel bedeckenden Tropfsteinarchitektur. Sie ist ein Prachtwerk derb malerischer Kunst, welches in seiner plastischen Ausschmückung Quellin's Arbeiten verwandt ist.

Die italienische Baukunst in Frankreich vertreten dagegen vorzugsweise die Jesuiten selbst durch zwei ihrer Ordensmitglieder. Der erste derselben, *Martel Ange* (geb. zu Lyon? 1571, † 1642), entwarf das Profeßhaus der Jesuiten, jetzt Lycée Charlemagne in Paris und die an dasselbe stoßende Kirche St. Paul — St. Louis (1627—1647) an der rue St. Antoine. Die letztere fügt sich ganz dem System des römischen Gesù. Die Unterschiede sind sehr gering. Das Langhaus ist durch einfache Pilaster gegliedert, die Empore über den je vier, hier gleichmäßig ausgebildeten Kapellen öffnet sich nach demselben mit von Korbbogen überdeckten Fenstern, die Attika ist niedriger, der Kuppeltambour, welchen korinthische Pilaster und gemalte Statuen gliedern, dunkel und engbrüstig. Die helle Laterne schwebt hoch über dem in zu gestreckten Verhältnissen gehaltenen Baugliede. Das Detail ist fratzenhaft, das Ganze schwunglos und ohne Kraft. Die Façade, welche durch eine Art Atrium vom Langhause getrennt ist, wurde nicht nach Ange's Plan, sondern nach dem des mit ihm wetteifernden Pater *François Derrand* (geb. 1588, † zu Agde 1644) errichtet, welcher sich weniger streng an italienische Vorbilder hielt. Vielmehr scheint dieselbe stark beeinflußt durch Rubens in Stich erhaltenen Entwurf eines dreigeschossigen Triumphbogens und durch belgische Kirchenfronten. Das Mittelrisalit ist dreigeschossig, von gekuppelten Halbsäulen eingefaßt. Das Erdgeschoß hat ein Rundbogenthor, das mittlere ein ovales, noch gothische Anklänge verrathendes Fenster, das dritte einen Nischenaufbau von nordischen Renaissanceformen. Die beiden Seitenflügel dagegen sind zweigeschossig, gleichfalls von Halbsäulen umgeben, beherbergen je ein nüchternes kleines Thor und eine Nische darüber in den beiden Wandflächen. Das Ganze, nordisch schmal, aufstrebend, reich an senkrechtem Detail, ohne monumentale Ruhe, ist, wenn nicht in den Formen, doch im Grundgedanken mehr belgisch als italienisch.

Von derselben Hand könnte die Façade der Jesuitenkirche St. Clemens zu Metz sein, bei welcher an Stelle des dritten Geschosses im Mittelrisalit nur ein etwas leerer Segmentgiebel tritt. Die Motive sind hier noch kleinlicher. Die Halbsäulen zu Seiten des Mittelbaues und die entsprechenden Pilaster an den Ecken der Façade heben sich von gequaderten Mauerstreifen ab, der Fries ist mit einem zierlichen Ornament belebt, das Detail von vollendeter Zartheit, der ganze Bau aber unruhig, ohne Halt und feste Gliederung.

Aus dem Titel seines Werkes „Traité de l'architecture des voutes, ou de l'art des traits et coupe des voutes", welches mir nicht zugänglich war, läßt sich auf eine Vorliebe Derrand's für technische Dinge schließen.

Verwandten Geiſtes mit der Jeſuitenkirche iſt die unter Ludwig XIII. ausgeführte Schmückung der ſchon 1529 erbauten Chapelle de la St. Trinité im Schloß Fontainebleau. Der Maler *Martin Fréminet* (geb. zu Paris 1567, † daſelbſt 1619), welcher um die Wende des Jahrhunderts in Rom ſeine Studien gemacht hatte und der italieniſche Bildhauer *Bordogni* ſchufen dieſes Werk in einem Stile, der unmittelbar an die Florentiner Schule mahnt: große gradlinige entſchiedene Hauptformen, lederartige, willkürlich gezeichnete Ornamente, plaſtiſch wirkungsvolle Stimmung ſind die Haupteigenſchaften desſelben.

Wie in der Politik der König Ludwig XIII. und ſein großer Miniſter der den katholiſchen Glauben über das Staatswohl ſtellenden Partei unter dem Beifall der Mehrzahl im franzöſiſchen Volke eine ausgeſprochene nationale Richtung entgegenſtellte, ſo äußerte ſich dieſe auch in der Baukunſt, in dem Beſtreben, ohne Aufgabe des Volksweſens den Fortſchritten der italieniſchen Hochrenaiſſance gerecht zu werden. Denn ſelbſt der eifrigſte Franzoſe jener Tage konnte ſich nicht verhehlen, daß Italien noch die führende Macht in der Kunſt ſei. Die Maler wanderten in die Schulen von Rom, Bologna und Venedig, die Bildhauer ſuchten bei ihrem Landsmann Giovanni da Bologna Anregung und auch die Architekten folgten ihren Bahnen. Aber ſchon war der Stolz, ein Franzoſe zu ſein, ſoweit gereift, daß Niemand mehr eine willenloſe Hingabe an die in Italien modiſchen Meiſter forderte, ſondern daß man die Lernenden vorzugsweiſe auch dort auf die gemeinſame Quelle des Schönen, auf die Antike hinwies, auf eine Baukunſt, die ja auch, wie man ſich mit Selbſtgefühl bewußt war, in Frankreich herrliche Reſte zurückgelaſſen hatte. Weniger um die Werke eines Scamozzi als um ſeine und ſeiner Vorgänger Lehre zu ſtudiren, überſchritten die nordiſchen Baumeiſter die Alpen.

Einer der erſten Künſtler, der dies that, war *Jacques Lemercier* (geb. zu Pontoiſe 1585, † zu Paris 1654), ſeines Lehrers Salomon Debroſſe würdiger Nachfolger. Derſelbe war in Italien geweſen (angeblich von 1616—1620) und ſeit 1618 als Architekt des Königs angeſtellt. Durch die Gunſt Richelieu's mit den wichtigſten Aufträgen betraut, ſtieg er ſchnell in der allgemeinen Werthſchätzung.

Die erſte große Arbeit Lemercier's war die Erweiterung des Louvre um jenen Theil vom Pavillon d'Horloge bis zur Mitte des Südflügels. Dieſer Flügel ſpricht denn auch auf das Entſchiedenſte für italieniſchen Einfluß hinſichtlich des ganzen Entwurfes. Denn er beſteht aus einer nach römiſcher Art entworfenen Breitfront, die der

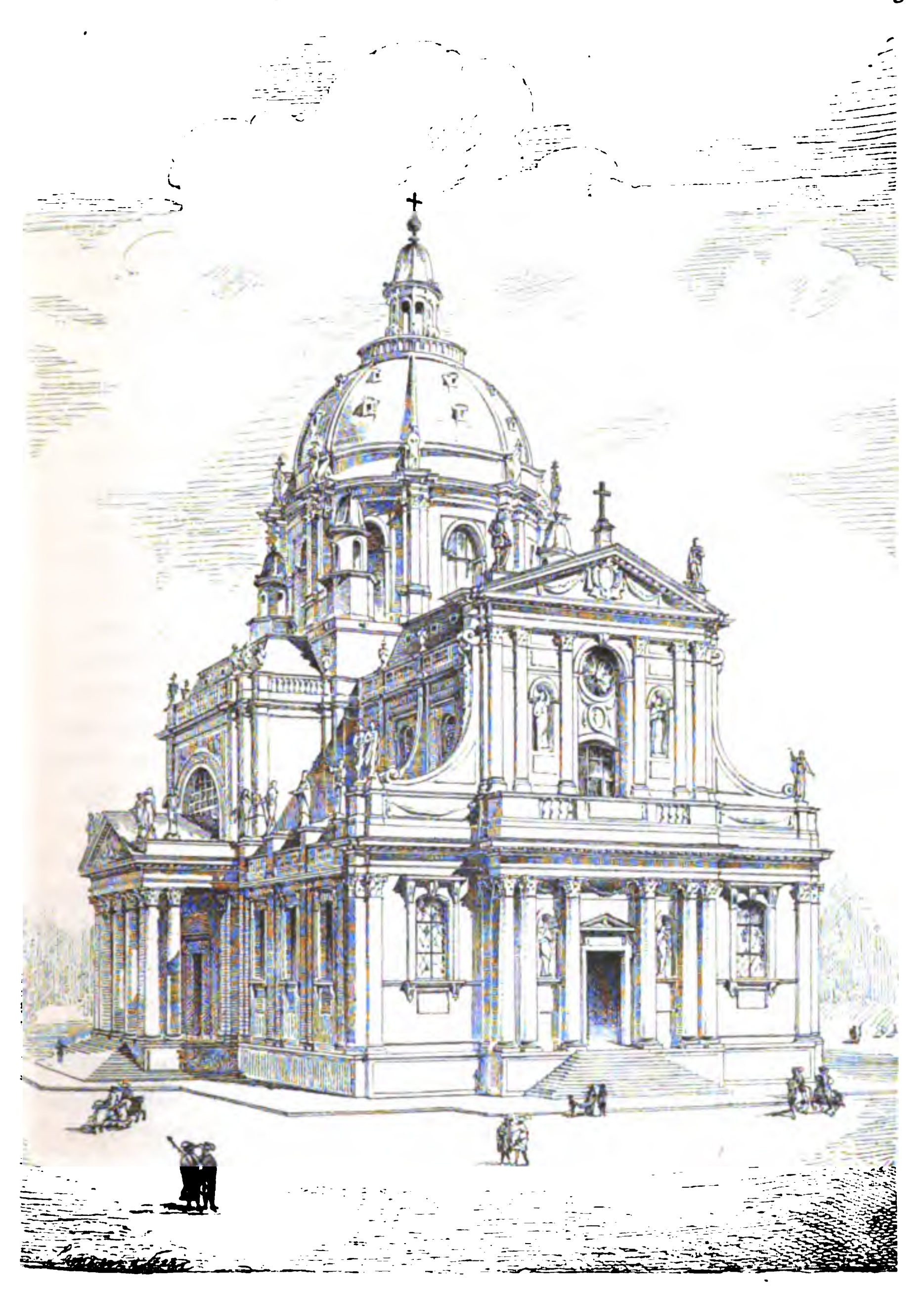


Fig. 22. Kirche der Sorbonne zu Paris.

sonst üblichen starken Vertikaltheilungen sich völlig entschlägt. Die drei Stockwerke sind durch kräftig durchgeführte Gurtgesimse von

einander getrennt, die Fenfter des Erdgefchoffes und des oberen Halb-gefchoffes nach Scamozzi's Vorgang im Stichbogen, die des Hauptgefchoffes mit Giebelverdachung und geradem Sturz abgefchloffen. An den Ecken befinden fich kräftige Quaderungen, über dem vorfichtig abgewogenen und wirkungsvollen Hauptgefims eine Baluftrade. In Berückfichtigung auf der Gefamtanlage wurde ein Pavillon gefchaffen, über welchem fich an Stelle der Baluftrade ein weiteres von Rundbogenfenftern durchbrochenes und mit breitem Giebel bekröntes Gefchoß erhebt. Jeder Gebäudetheil hat nach ächt franzöfifcher Sitte fein fteiles Dach für fich. Dem römifchen Palazzo entfpricht die kräftige wagrechte Linienführung, die felbft alle Sohlbankprofile über die ganze Façade erftreckt, das Verhältniß der für nordifche Kunft ftarken Mauermaffen zu den Oeffnungen in denfelben. Doch äußert fich die nationale Eigenart in dem kräftig ausgeprägten Pavillonbau, in der weitergehenden Durchbildung des Details, kurz in der größeren Zierlichkeit und geringeren Monumentalität, vorzugsweife aber in der Hoffaçade des Louvres, welche ftreng nach den Plänen des *Pierre Lescot* ausgeführt wurde. Nur die Pavillons find nach Lemercier's Entwurf aufgebaut. Sie zeichnen fich aus durch die prächtigen Doppelkaryatiden, welche das Gefims tragen. Ueber diefem erheben fich drei in einander gefchachtelte Giebel, der mittlere in Segmentform, jeder gefchmückt mit Figuren oder Blumengehängen — ein Beweis, wie fchwer es Lemercier fchon wurde, dem Auftrage feines Bauherrn gerecht zu werden, welcher die nationale Seite der Kunft durch diefe Huldigung des alten Meifters betonte, und in der überwuchernd reichen Architektur Lescot's fchöpferifch weiter zu arbeiten.

Der wichtigfte und auch eigenartigfte Bau Lemercier's ift jedoch die Errichtung der Schöpfung Richelieu's, der Sorbonne, des Hauptfitzes der Parifer Univerfität (begonnen 1629) (Fig. 22). Die riefige Anlage bietet abgefehen von der Kirche (1635—1659) wenig künftlerifch hervorragendes; die letztere jedoch um fo mehr, als fie wohl den erften Verfuch darftellt, den völlig entwickelten Kuppelbau nach Frankreich zu übertragen. Der Grundriß derfelben (Fig. 23) ift ein Zwifchending zwifchen Central- und Längenanlage. In der Mitte befindet fich ein im griechifchen Kreuz angelegter Vierungsraum. Die Kuppel ruht auf kaffettirten Gurten über korinthifchen Pilaftern und ift wieder durch korinthifche Pilafter und in der inneren Wölbung durch kaffettirte, auffteigende Gurten gegliedert. Bemerkenswerth ift die Anlage zweier Laternen über einander, welche durch den Umftand, daß der äußere Gewölbemantel in Holz hergeftellt wurde, bedingt wurde. An diefen ftreng durchgeführten Centralbau legt fich nun in Verlängerung zweier Flügel Chor und Langhaus, welche je aus zwei Tonnen-Gewölbfyfte-

men bestehen. Der Chor hat eine halbkreisförmige Absis. Zu Seiten dieser Anbauten sind vier Kapellen an Stelle der Seitenschiffe angeordnet, so daß der Grundriß der Kirche ein geschlossenes Viereck bildet, über welches nur der Chor und eine nördlich vor die Queraxe gelegte große Säulenhalle hervorragen. Trotz dieser ist die westliche Front die Hauptfaçade. Dieselbe zeigt keineswegs hervorragende Eigenschaften. Das Vorbild ist unverkennbar in den Werken der römischen Schule zu suchen. Der Seitenfaçade ist besondere Aufmerksamkeit zugewendet. Die Kuppel überragt die hohen, pavillonartig ausgebildeten Dächer und baut sich zierlich, doch ohne bemerkenswerthe Kraft auf. Die unentwickelte Laterne, wie die an den vier Ecken angebrachten thurmartigen Aufbauten bekrönen schlanke glockenartige wälsche Hauben. Neben der Thatsache der Einführung der Kuppel in Frankreich und neben der landesüblichen Ueberdeckung der Kreuzflügel mit dem, was man später ein „Mansartdach" nannte, erscheint mir als das Eigenthümlichste am Bau der Umstand, daß Lemercier, um demselben größere Höhe zu geben, zu dem Auskunftsmittel jener Holzkuppel griff, deren Basis fast in der Höhe des Scheitels der gewölbten Schaale ruht. Es ist dies meines Wissens in Italien ohne Vorbild.

Die Schwierigkeit der folgerichtigen Uebertragung einer fremden Kunst auf eine Nation tritt hier alsbald zu Tage. Es kommt dabei Anfangs selten über ein tastendes Schaffen hinaus; die derselben nothwendig anhaftende innere Unwahrheit ist nicht zu verbergen. Den Franzosen war jene höchste Kunstform des Kuppelbaues nicht das Erzeugniß mühsamer Arbeit, nicht geworden in den zahlreichen großen künstlerischen Thaten eines Brunellesco, Bramante, Michelangelo, sondern als fertige Waare überliefert. Sie hatten sich nicht an der Durchbildung der Idee betheiligt und empfanden daher nicht ihre Größe. Sie verwendeten dieselbe ohne Scheu im gleichen Sinne dekorativ wie das schon früher die Italiener mit den ihnen fertig überlieferten Ordnungen der Römer gethan hatten. Nur was ein Volk selbst erschaffen hat, weiß es seinem Werthe nach zu erkennen und zu verwerthen.

In der bei einem Vergleiche mit Italien alsbald auffälligen Nüchternheit und Kälte der Architektur zeigt sich, daß dem Katholicismus des Richelieu jener Schwung fehlte, der den italienischen Barockstil hervorrief. Es weht eine Verstandeskühle durch die Kirche, die dem Geiste des in derselben unter prächtigem Denkmale ruhenden großen Staatsmannes entspricht. Dagegen zeigt sich in der künstlerischen Ausgestaltung der Seitenfaçaden ein neues Motiv. Die nach geordneten Verhältnissen ringenden Franzosen konnten die großartige künstlerische Nachlässigkeit nicht dulden, mit der man in Italien die prächtigsten

Werke vor ein ungeordnetes Ganze ftellte, mit der man in Bewunderung für den Glanz des einen Theiles die gänzliche Verwahrlofung des anderen vergaß. Die Italiener fchufen die großen Fronten unbeforgt um den Bau, der hinter ihnen ftand, als felbftändige Denkmäler. Lemercier fuchte die Façade genau der Kirche felbft anzupaffen und war ängftlich beforgt, das trügerifche Doppelwefen feiner Kuppel zu verftecken. Dort ift die Unwahrheit die derb unbefangene eines Großfprechers, hier die forgfam verheimlichte eines feiner Handlungen fich völlig Bewußten.

Kräftiger noch als an der Sorbonne fpricht fich der nationale Zug Frankreichs an den Langhauskirchen aus, an deren Geftaltung Lemercier betheiligt war. Zunächft an der Kirche des prêtres de l'Oratoire (rue St. Honoré, 1616 bis nach 1745), welche zwar *Clément Metezeau* begonnen, Lemercier aber verbeffert und im Wefentlichen abgefchloffen hatte, bis auf die Façade, welche 1745 *Pierre Caqué* aufführte. Der Grundriß befteht aus einem einfachen Langhaus mit acht rechtwinklichen Kapellen zu jeder Seite, im Kreis abgefchloffener Abfis, an welcher fich als felbftändiger Kuppelbau der ovale Priefterchor anfchließt. Die Orgelempore endet die Kirche gegen Weften.

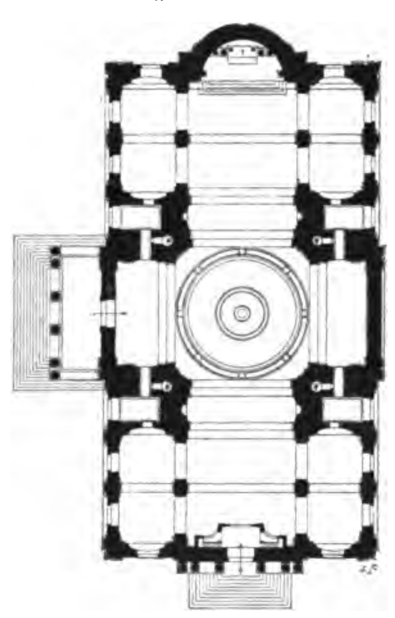


Fig. 23. Kirche der Sorbonne zu Paris. Grundriss.

Etwas bedeutender ift die Kirche St. Roch (rue St. Honoré, begonnen 1653). Auch hier ift die Façade jüngeren Datums, 1736 nach langer Unterbrechung des Baues von *Robert* und *Jules Robert de Cotte* vollendet. Ich vermag nicht zu fagen, inwiefern ein gothifcher Bau der ganzen Anlage zu Grunde liegt oder inwieweit das Vorbild der 1646 begonnenen Kirche St. Sulpice auf die Ausgeftaltung von Einfluß war. St. Roch zeigt eine Kreuzanlage mit quadratifcher, von flacher Kuppel überdeckter Vierung von fünf Jochen im Langhaus, dreien im Chor bis zu dem halbkreisförmigen Abfchluß desfelben. Die Seitenfchiffe, die fich als Umgang um den Chor herumziehen, find niedrig, öffnen fich durch zwifchen eine toskanifche Pilafterordnung geftellte Arkaden gegen das Hauptfchiff, fowie durch eine zweite gegen die feitlichen rechtwinklichen Kapellen. Das Querfchiff hat die Breite der Seitenfchiffe, während an Stelle der Kapellen eine Koncha in gedrück-

tem, darum störend wirkendem Bogen als Abschluß der Flügel tritt. Ein Tonnengewölbe mit tiefen Stichkappen gegen die Obergadenfenster überdeckt die Hauptschiffe. Der Blick in die Querschiffanlage gewährt allein den Eindruck einer bedeutenden Raumentwicklung, während sonst die Kirche gedrückt und unfrei erscheint. Namentlich fehlt die eigentlich kirchliche Weihe. Die bereits am Bau der Kirche der prêtres de l'Oratoire bemerkte und auch an St. Sulpice zu beobachtende Ausbildung der Kapellen hinter dem Chor erreicht hier ihre Vollendung. Der stets der h. Jungfrau geweihte Raum bildet ein stattliches Oval, ist geschmückt mit zwei Pilasterstellungen über einander, welche eine flache jetzt wegen der nachgedunkelten Bemalung lastend wirkende Kuppel deckt. Sie ist umgeben von niederem Umgang, der sich in der Kirchenachse nochmals gegen Osten zu einer ziemlich dunkeln Kapelle erweitert. Eine Skulpturengruppe erhebt sich leuchtend vor derselben, über der ein mächtiger Aufbau aus Wolken und Sonnenstrahlen sich thürmt. Durch bunte Fensterscheiben und Vergoldung ist ein wirkungsvoller, doch sehr theatralischer Abschluß des Marienheiligthums gewonnen. Diese Kapellen gehören, wenn sie auch erst später diese Dekoration erhielten, doch sicher zum ursprünglichen Plane Lemercier's, verdienen daher eine besondere Erwähnung, weil sie älter sind als ähnliche Anordnungen in Rom.

Die Verwaltung Richelieu's hatte eine mächtige Centralisation mit sich gebracht. Paris erweiterte sich in bisher ungeahnter Weise. Seit 1642 begann am linken Seineufer sich ein Stadtviertel, das Faubourg St. Germain, zu entwickeln, welches bestimmt war, die Paläste der Vornehmen in sich zu beherbergen. Aber immer noch wuchsen im Faubourg St. Antoine neue Straßen und Prachtbauten empor, schon begann Faubourg St. Honoré beliebt zu werden. Paris erfüllte sich mit großstädtischem Leben. Es wurde zum Herzen und Haupte Frankreichs. Schon 1629 berichtete der venetianische Gesandte Zorzo Zorzé, die Stadt zähle 800,000 Einwohner; 12,000 Karossen, 100,000 Pferde, 36,000 Lakaien belebten die Straßen. Handel und Verkehr wuchsen zusehens, gepflegt durch kluge politische Vorkehrungen. Das französische Volk hatte begonnen seiner Größe sich bewußt zu werden. Paris war der Ort, wo dieselbe sich augenfällig offenbarte. Der große Minister, der umgeben von Haß und bedrohenden Anzettelungen, gestützt aber durch seinen weitschauenden Blick für die Größe seines Vaterlandes, durch gewaltige Kraft des Willens, unerschütterliche Härte und Bitterkeit, ausgestattet mit bohrender Geschäftigkeit, vertraut mit allen Schleich-

wegen politiſcher Kunſt in finſterer Majeſtät die Geſchicke des Landes lenkte, hatte die durch die langen Kriegsjahre verwilderte Geſellſchaft kaum minder als den Staat umgebildet. Die Franzoſen begannen ſich ihrer Volkseigenart bewußter zu werden. Die Sprache hub an ſich zu ihrer Vollendung zu entwickeln. Die Hauptaufgabe der damals neu begründeten Akademie war, ſie von den Verunſtaltungen zu reinigen, die ſie durch willkürlichen und regelloſen Gebrauch erlitten hatte, ſie aus der Reihe der barbariſchen Sprachen für immer zu erheben. Man rang nach Klaſſicität, man ſuchte nach den Geſetzen derſelben, um die Formreinheit der Griechen und Römer zu erlangen. Man rang nach innerer Vollendung, nach Weſen und Schein jener höchſten Kultur, deren Abglanz in den Reſten des Alterthums den Gebildeten ſo verlockend vor Augen ſchwebte.

Eine zweite Renaiſſance hob an. Paris ſagte ſich frei von der neueren italieniſchen Auffaſſung der Welt und den ſpaniſchen Anſchauungen über die Kirche. Es entwickelte ſich nach eigenem Ermeſſen, indem es das heimiſche Volksthum an einer ſelbſtgeſchaffenen Auffaſſung der Antike zu neuer geſellſchaftlicher und geiſtiger Freiheit ausbildete.

Frankreich begann das tonangebende Land in Europa zu werden, ſeine Frauen die Mode zu leiten, ſeine Gewohnheiten die der beſten Geſellſchaft zu werden. Italien war im Begriff geiſtig und geſellſchaftlich im klerikalen Rom aufzugehen, von Florenz war die Kunſt feiner Sitte durch kluge Fürſtinnen nach dem Norden getragen worden. Die Männer glänzten ritterlich im Schein der Waffen, die Wiſſenſchaften blühten überall auf, das Leben ſchuf ſich neue Ausdrucksformen.

Und es war ein nordiſches Land, welches die Führung übernahm, ein Land, das die Geſellſchaft vom Freien in die Zimmer verwies, das des Wohnhauſes zu heiterer Geſelligkeit bedurfte, des bequemen, heizbaren, ſorgfältig umſchloſſenen Raumes.

Debroſſe und Lemercier hatten die Anknüpfung an Italien nur äußerlich geſucht. Sie hatten die nationalen Gedanken in den im Süden erlernten Formen darzuſtellen getrachtet. Die beiden ihnen folgenden Künſtler ſchufen einen eigenen franzöſiſchen Spätrenaiſſance-Stil.

Während die ſtreng kirchliche Bewegung eine von außen, von Rom immer wieder aufs neue nach Frankreich getragene war, während ſie daher auch formell ſich als abhängig von ihrer Förderſtätte erwies — entfaltete zuerſt das im königlichen Hofe ſich verkörpernde geſellſchaftliche Leben des Volkes eine durchaus ſelbſtändige und nationale Behandlung der Architektur im Profanbau.

Der Grundriß des Hauſes zeigt am ſchlagendſten die grundſätz-

liche Verſchiedenheit zu Italien. Der Barockpalaſt namentlich Roms iſt großartig und unwohnlich. Er dient in ſeinen die Grundformen beſtimmenden Räumen ausſchließlich dem äußeren Glanze. Man verlangte dort große Säle, weite Gelaſſe. Man ſchmückte ſie mit rein künſtleriſch empfindender Ruhmſucht, ſo daß ſie um ihrer ſelbſt willen da zu ſein ſcheinen. Die Wohnräume verſtecken ſich in den Mezzaninen, die Hauptgeſchoſſe entbehren ſogar meiſt der nöthigen Geräthe. In den Gärten und Bogengängen, in den Höfen und auf der Straße entwickelte ſich das geſellige Leben: nirgend im Hauſe ein geborgener Winkel, eine trauliche Ecke. Die gewaltigen Verhältniſſe erſchrecken den nordiſchen Beſucher. Er wandert durch die Paläſte ſtaunend, ergriffen von ihrer Größe, doch ohne den Wunſch zu verweilen. Der Abend lockt ihn unter das Grün der Lauben, in das Halbdunkel der feſtlich belebten Straßen, unter die Loggia, zum Genuß der Natur. Die Winter, die Unwirthſamkeit der Natur ſind hier die Feinde der Geſelligkeit.

Die Pariſer Geſellſchaft ſuchte das ſchützende Dach. Wohl nahm ſie von ihrer Lehrmeiſterin im Süden die Kunſt breiter Darſtellung des Lebens, die Freude an wohl vorbereiteter Prachtentfaltung mit hinüber. Die Größe des unumſchränkten Herrſcherthums forderte einen äußeren Glanz, welcher nicht dem Walten des Augenblickes, der Eingebung überlaſſen werden konnte, ſondern zu einem Gebiet künſtleriſchen Schaffens werden mußte. Kluge und einfältige Menſchen verſenkten ſich in den Gedanken, das Ceremoniell zu einer Wiſſenſchaft und zu einer Kunſt auszugeſtalten. Die Aeußerlichkeiten erhielten eine übertriebene Wichtigkeit, galten dem Weſen der Dinge faſt gleich. Die Krieger der Religionskämpfe hatten ſich zu Hofleuten umgewandelt. Die Sitten verloren die Rauheit, die Kämpfe der Parteien entſchied ſeltener das Schwert, öfter die Intrigue. Ueber dem ganzen Walten des Hofes ſchwebte die Frau, jener Einfluß, der nur im ſtillen Beiſammenſein errungen werden kann. Die Frauen, und ſeien es gleich ſolche, wie ſie unter Ludwig XIV. die herrſchenden wurden, nehmen der Politik den Zug der Oeffentlichkeit, ſetzen die Liſt an Stelle der Kraft, ſie führen die Entſcheidung aus dem Saal und vom Markt in das Zimmer, wo ſtatt der Rede die Unterredung, ſtatt der Gründe die Empfindung wirkt, und wo endlich ſtatt des offenen Kampfes die wohl vorbereitete Gewaltthat geplant wird. Aber das Leben der Pariſer Geſellſchaft war doch wieder von zu großen Fragen bewegt, als daß es in engen Kammern ſich hätte abſpielen können. Die treibenden Gedanken in Wiſſenſchaft und Politik waren zu umfaſſende, zu ſehr allgemein bewegende, als daß nicht Viele ſich an jene Orte gedrängt hätten, wo ſie gefördert oder bekämpft wurden. Die Centralgewalt

zeigte fich aber auch wieder zu fehr beforgt, nicht durch öffentliche Befprechung feine Macht einfchränken zu laffen, als daß aus den Gefellfchaften Vereine, aus den Zufammenkünften Verfammlungen werden konnten. Der Ernft des Lebens wurde in die heitere Gefellfchaft hineingetragen und diefe zur Trägerin des Kulturlebens.

So trat das ftädtifche Hôtel an Stelle fowohl des italienifchen Palaftes, als des altfranzöfifchen Schloffes. Die Gefchichte der franzöfifchen Renaiffance lehrt uns die Entwicklung des „Château.“ Noch der Luxembourg war ein folches vor feinem Umbau in diefem Jahrhundert trotz feines italienifchen Vorbildes, nicht nur hinfichtlich feiner Abgefchloffenheit gegen die Umgebung, der feftungsartigen Gruppirung um einen Hof, fondern auch hinfichtlich der Raum-Anordnung in den einzelnen Gebäudetheilen: jeder der vier Pavillons bildet für fich eine Wohnung mit Vorzimmer, Schlafzimmer, Kabinet, Garderobe und kleiner Treppe; im Mittelbau zwifchen denfelben ift eine Flucht Repräfentationsräume, die fehr unbequem in der Hauptachfe durch die Treppe unterbrochen werden. Es befteht das Ganze gewiffermaßen aus vier dreiftöckigen Häufern ohne entfprechender Verbindung unter einander. Die Wohnlichkeit ift zwar ungleich größer als in dem Palazzo eines italienifchen Großen, aber es fehlt das Ineinandergreifen der Räume, der anftandslofe Verkehr von Stube zu Stube, es fehlen die Nebengelaffe für die Dienerfchaft, alle Vorbedingungen einer völlig bequemen Bewirthfchaftung. Das empfand Königin Maria fehr wohl. Die Ueberlieferung erzählt, fie habe ihre Baumeifter zu einer geiftreichen Französin ausgefchickt, um von diefer die wohnliche Einrichtung der Zimmer zu lernen. Diefe Frau war die edle Catherine de Vivionne, Marquife von Rambouillet, jene gefeierte Gründerin des Ruhmes ihrer Landsmänner durch geiftvoll-anmuthige Leitung eines Haushaltes den fegenfpendenden Mittelpunkt des höheren Lebens der Nation zu fchaffen. Das Haus, welches fie nach eigenen Angaben umfchuf, das Hôtel d'O (1610) lag zwifchen Louvre und Tuillerien und wurde beim Ausbau der letzteren zerftört.

Ich kenne keinen Plan desfelben. Als Erfindung der Marquife wird die Neuerung bezeichnet, die Treppe an die Seite zu verlegen und fo den Fehler des Luxembourg, daß die Zimmerflucht in zwei Theile zerfchnitten wurde, zu vermeiden. So erhielt fie im erften Stock jene Reihe von Gemächern, welche in fpäteren Schlöffern als Bedingung herrfchaftlichen Dafeins betrachtet wurde. Gleichzeitige Schriftfteller betonen die Bequemlichkeit diefer Anlage, den Mangel mehr trennender als verbindender Vorzimmer und Korridore. Dazu kam als Neuerung die Kleinheit der Räume, welche fie zu innigem gefelligen Verkehr

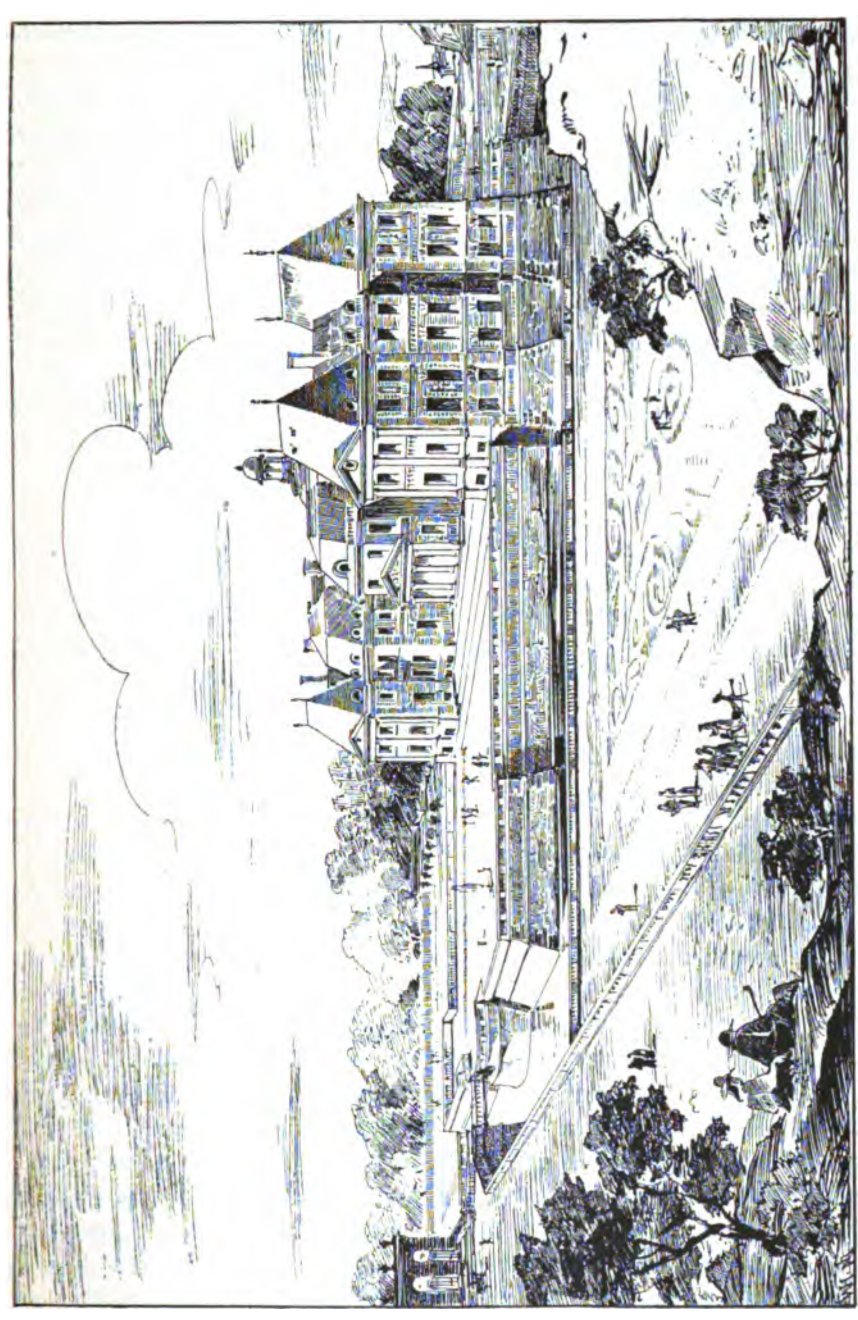


Fig. 24. Schloss Vaux-le-Vicomte. Hofanſicht.

beſonders geeignet machte, die künſtleriſche Verbindung unter einander und die ſtrenge Durchführung des Achſenſyſtems. Die Geſellſchaft wurde in einer der Kammern oder im Schlafgemach empfangen. Die

Kamine wurden nie geheizt, da die Marquiſe deren Wärme nicht vertragen konnte. Man ſchützte ſich durch ſpaniſche Wände vor dem Zugwind; Fußboden und Mauern waren mit Teppichen belegt. Die Zahl der Möbel war zu jener Zeit noch gering. Es erſchien den Schriftſtellern erwähnenswerth, daß in jedem Zimmer des Hauſes Rambouillet ſich zehn, im Schlafgemach achtzehn Stühle befanden. Auf den Bildern jener Zeit überraſcht uns die Nüchternheit der Raumausſchmückung. Die Fenſter ſind mit weißen, möglichſt großen Scheiben beſetzt, die Gewände verziert, Vorhänge fehlen. Die Wandflächen ſind faſt durchweg architektoniſch gegliedert, vielfach mit Bildern, Reliefs, Gobelins und Stukkatur geſchmückt. Aber es fehlt die uns für das Wohngemach unentbehrliche Gelegenheit, die im Großen ordnenden Angaben des Architekten durch den eigenartigen Geſchmack des Bewohners umzugeſtalten und ſei es ſelbſt nach der unkünſtleriſchen Seite.

Später gegen Mitte des Jahrhunderts, als die kränkelnde Marquiſe einen Theil des Tages im Bette zubringen mußte, ließ ſie in ihrem Schlafgemach einen großen Alkoven errichten, in welchem ſie eine mäßige Anzahl ihrer Freunde empfing. Man trennte denſelben durch eine Baluſtrade vom Schlafzimmer. Das Bett ſtand in der Mitte, die beiden Räume zur Seite, „ruelles" genannt, wurden die Stätten modiſchen geſelligen Verkehres. Denn bald ahmte Paris das Beiſpiel der berühmten Frau nach, deſſen prickelnder Reiz gewiß dem Sinn der Zeit überaus willkommen war.

Debrosse's Schloß Colommiers-en Brie, welches zu Anfang des Jahrhunderts für die Herzogin von Longueville, eine dem Geſchlecht der Gonzaga entſproſſene, alſo italieniſche Dame, gebaut wurde (jetzt zerſtört), iſt noch ganz im alten Stil angelegt, eine Vorarbeit zum Luxembourg, der doch wenigſtens hinter der Treppe noch einen Verbindungsgang beſaß.

Die Bauten *Lemercier's* für Richelieu haben ſich ſelbſt im Plane nur ungenügend erhalten. Am Schloß Ruel, ſeinem Lieblingsſitz, ſchätzte der kranke Miniſter vor allem den gegen Nordwinde geſchützten Park und die in ſpärlichen Reſten allein noch erhaltenen, aus Italien eingeführten Waſſerkünſte. Das Palais Cardinal, jetzt Royal in Paris (1629—1634) unterlag zahlreichen Umbauten, ſo daß es heute nur in ganz vereinzelten Theilen dem Plane ähnelt, welchen uns Marot als von Lemercier's Hand ſtammend überliefert hat. Es iſt dies der Hôtel Brion genannte Theil gegen rue Richelieu, deſſen Hof eine Arkade und darüber Fenſter, je in einer Ordnung aufweiſt, während die Straßen-Façade derjenigen des Louvre verwandt iſt.

Das mächtige Schloß Richelieu in Poitou, welches ſpäter

François Mansart vollendete,[1]) kenne ich weder aus Anſchauung noch aus genügenden Zeichnungen.

Unter den pariſer Profanbauten Lemercier's ſeien ferner noch erwähnt: das anmuthige Hôtel de Liancourt (rue de Seine) eine reizvolle Architektur toskaniſcher Ordnung über ruſticirtem Parterre mit hübſchen Dachfenſtern und Vaſen über den Poſtamenten der niederen Attika; das Hôtel de la Rochefoucauld (in derſelben Straße), das Hôtel de Longueville (rue St. Thomas du Louvre), welch letzteres ſchon beim Tuillerienbau mit dem ganzen Stadtviertel, in dem es lag niedergelegt wurde.

Die Schöpfer eines den neuen Anforderungen entſprechenden Wohnhaus-Grundriſſes wurden dagegen erſt die Meiſter der Zeit Mazarin's und der Jugendperiode Ludwigs XIV., *Levau* und *Mansart*, der ältere.

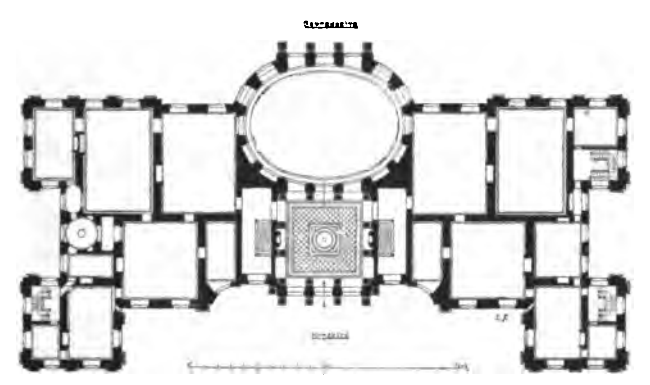


Fig. 25. Schloss Vaux-le-Vicomte. Grundriss des Erdgeſchoſſes.

Die Auftraggeber des erſteren waren die großen Geldmänner der Regentſchaftszeit, vor Allem Nicolas Foucquet, jenes Finanzminiſters, der ſich durch die Macht des an Zollpachtungen verdienten Reichthums zu einem ſelbſtändigen Gliede im Staate zu machen im Begriff war, der ſeine Schiffe nach Indien und Aegypten gehen ließ, der in Belleisle ſich eine eigene, für unüberwindlich gehaltene Feſtung erbaute. Dieſer Mann, welcher den ermüdenden Corneille wieder zu dramatiſcher Arbeit angeregt hat, Molière in die Geſellſchaft einführte, Lafontaine's Lebensabend verſchönerte, bildet auch für die Architektur den Ausgangspunkt neuen Aufſchwunges durch den Bau des trefflich erhaltenen Schloſſes Vaux-le-Vicomte, jetzt Vaux-Praslin (bei Melun, 1643—1661) (Fig. 24 und 25). Der Meiſter desſelben *Louis Levau*

---

[1]) J. Lemercier, le magnifique château de Richelieu, ein Werk, welches mir leider nicht zugänglich war.

(geb. 1612, † zu Paris 1670) brach hier mit der lang aufrechtgehaltenen Ueberlieferung in der Grundrißgeſtaltung.

Eine Allee führt von Norden zum von Doppelhermen flankirten Hauptthor. Rechts und links dehnen ſich in zwei mächtigen Quadraten Bauten in Ziegelrohbau und Putz von theilweiſe ziemlich derber, die Eile der Ausführung verrathenden Architektur aus. Es ſind die Wirthſchaftsgebäude eines großartigen Hofhaltes. Jenſeits eines Grabens, gewiſſermaßen auf einer Inſel ſteht das Schloß ſelbſt. Man gelangt zu ihm über eine Brücke. Aber dieſe letzte Erinnerung an die alte Feſtungsartigkeit wird aufgehoben durch die offene Geſtaltung des Schloſſes. Der Graben hat ſcheinbar nur den Zweck, die Wohnung der großen Herren von der gemeinen Welt zu trennen. Ueber breiten Kiesplatz tritt man in das Vorhaus, einen rechtwinklichen, von Arkaden auf toskaniſchen Säulen umgebenen, ſtreng architektoniſch gebildeten Raum. Zu beiden Seiten befinden ſich die nun aus der Achſe verlegten, ſehr beſcheidenen Treppen, dahinter ein ovaler, durch beide Geſchoſſe reichender und überwölbter Saal, der durch Kompoſitapilaſter und darüber durch Hermen gegliedert iſt. Vorhaus wie Saal ſind neue Erſcheinungen im franzöſiſchen Grundriß. Man war ſich der Herkunft des letzteren völlig bewußt, indem man ihn als Salon à l'italienne einführte. Links reiht ſich an denſelben die Bibliothek, ein prachtvoll ausgeſtattetes Gemach: die Vertäfelungen ſind mit reichen bunten Grotesken auf Gold bemalt, die ſchlichten mit Bronce beſchlagenen Bücherſchränke heben ſich wirkungsvoll von dieſem Grunde ab, Gobelins füllen die Wände, die Decke, welche *Lebrun* mit ſtreng architektoniſch geordneten Kartuſchen ausmalte, ſchließt die überaus gelungene Raumſchöpfung trefflich ab. Das ſich anreihende Schlafzimmer iſt leider verändert worden. Doch erhielten ſich noch die Thüren, die prachtvoll gemalte Wandbrüſtung mit ihren in Kartuſchen hinein gezeichneten Stillleben, die von Pilaſtern und mit Blumengehängen geſchmückten, goldenen Rahmen eingefaßte Bettniſche. Der maleriſchſte Raum aber iſt derjenige, welcher, an die beſchriebenen anſtoßend, nach der Hofſeite zu gelegen iſt. Der Grundton iſt ſilbergrau, an der Decke wechſeln Kaſſetten in Braun und Gold mit ſolchen in Blau und Grau und einem mittleren bunten Feld. Die Wände ſind in Felder mit reichſter ornamentaler Malerei abgetheilt. Eine reiche, bunte Fruchtſchnur legt ſich um die große Thüre nach dem reizenden Nebenraum. Dieſer wieder zeigt Braun und Gold als Grundton, Silbergrau als Farbe der Ornamentation bildet mithin auch koloriſtiſch das Gegenſtück. Spiegel und ein reizend laubenartig ausgemaltes Tonnengewölbe erhöhen die anmuthige Pracht des Gemaches.

Auf der rechten Seite ſchließt ſich an den Mittelſaal der Billard-

saal. Die Wände sind leider roth überstrichen. Aber die Umrahmung der Bilder in breitem, auf Gold gemaltem Ornament, die Barockarchitektur der Decke, der große, in der Plastik minder gelungene Kamin erhielten sich in alter Pracht. Um so glänzender ist der folgende Raum in lichtblauer Seide, mit großen Aubussons, kunstvoll gemalten Thüren, Fenstern und Decke ausgestattet. Ein Juwel zierlichsten Schmuckes ist jedoch der Eckraum, welcher ganz in durch Braun aufgehöhtem Gold hergestellt wurde. Die abgetheilten Felder haben buntes Ornament auf weißgrauem Grund. Namentlich die Blumengewinde in den Füllungen der korinthischen Pilaster, die Kehle mit reich mit Figuren durchwobenem Ornament, das schöne Deckengemälde wirken in ihrer gesunden Farbenpracht entzückend auf dem kräftigen Grundton.

Dazu haben sich überall die alten, kostbaren Möbel, die Broncen, japanischen Vasen, die höchst sehenswerthen orientalischen und französischen Teppiche für Fußboden und Wand, das Boule-Billard, der ganze Hauch eines künstlerisch begabten Zeitalters in diesen Räumen erhalten, deren Luxus seiner Zeit den der Königsschlösser in den Schatten stellte. Neben der Pracht der Raumausstattung, welche aber keineswegs die einer abstoßenden Vornehmheit, sondern einer breiten Lebenslust, geselligen Wohlbefindens ist, beschäftigt uns die geistvolle Ausbildung der Nebengelasse, der bequemeren Anlage der kleineren Wohnräume in den Flügeln, wenngleich immer noch die Trennung der Gruppen von kleinen, für das besondere Leben der Familie berechneten Gelassen durch die Repräsentationszimmer vorhanden ist.

Die Façadenentwicklung zeigt ein weitaus geringeres künstlerisches Vermögen. Der Bau zerfällt in drei durch die Mansartdächer bez. die mittlere Flachkuppel bezeichnete Gruppen; die in der Achse derselben befindliche zeigt nach beiden Fronten eine Gliederung in drei Ordnungen, zwischen denen die Thore in Rundbogen, die Fenster fast ohne Gewände eingestellt, die Flächen über denselben mit Reliefs belebt sind. Ueber dem viertheiligen Mittelmotiv ist je ein Giebel angebracht. Zu den Seitenbauten führen an der Hoffront Kurvenübergänge. Diese sind durch eine Pilasterordnung sichtlich nach dem damals in Frankreich sehr beliebten Motiv Michelangelo's am Kapitol gegliedert, so daß die untere toskanische Ordnung in dekorativer Weise wieder zum Vorschein kommt. Der Architektur fehlt aber bei diesem starken Wechsel der Grundideen die Einheit, zumal die wirkungsvollere Anordnung in die Flügel verlegt wurde. Von hoher Bedeutung ist der Garten *Lenôtre's*, auf dessen Gestaltung wir später zurückkommen werden.

Dem Finanzminister Foucquet folgte hinsichtlich des Prachtbedürfnisses sowie hinsichtlich des Vertrauens auf das künstlerische Vermögen

Levau's ein zweiter Geldfürſt, der als Mäcen ſeiner Zeit bekannte Henſelin, indem er ſich ſowohl in Paris als auf ſeinem Landgut mächtige Neubauten ſchaffen ließ.

Ob der letztere derſelben, das Château du St. Sepulchre, zwei Meilen von Troyes, noch erhalten iſt, vermag ich nicht zu ſagen. Marot hat es uns in gewiſſenhafter Aufnahme dargeſtellt. Der Grundzug desſelben iſt zwar noch der altfranzöſiſche eines feſten Hauſes: es beſteht aus einem Hof, der an drei Seiten von Wallgängen umgeben iſt, welche hier zu heiteren Terraſſen ausgeſtaltet wurden und in der Gleiche des Hochparterres liegen; in der Achſe erhebt ſich ein Thor, welches mehr den Ausdruck hat, als wolle es den Zugang abſchließen, als ihn eröffnen; ringsum tiefe Wallgräben; an der dritten Seite ſteht der Hauptbau, wieder mit einem, hier durch eine joniſche Säulenſtellung ſommerlich ſich gegen den Hof öffnenden Vorhaus. Dahinter liegen der Saal, ſeitlich von dieſem je zwei Räume, und nun ſchon in den beiden letzteren derſelben architektoniſch angeordnete Prunkbetten. Seitlich ſchließen ſich die eigentlichen Schlafräume, die Treppen u. ſ. w. an. Es entwickelt ſich hier zuerſt die ſpäter regelmäßige Folge der Feſträume an den Gartenfronten der Schlöſſer und Hôtels: vom mittleren Saal zu den anſtoßenden „antichambres“ und dem abſchließenden „chambre de lit“ oder „d'alcove“. Die Architektur des Schloſſes zeigt wieder die Unſicherheit des Architekten. In der einſtöckigen Hofanſicht herrſcht das aus zwei Säulen und zwei durch Pilaſterpaare gegliederten Niſchenpfeilern gebildete Mittelriſalit vor. Ein breiter Giebel ſpannt ſich über dasſelbe, ein zweiter kleinerer iſt eigenthümlicher Weiſe über die beiden Mittelſäulen geſpannt. Die Fenſter der Seitenriſalite wie der unbedeutenden Gartenfaçade ſind durch dekorative Quaderung umrahmt. An letzterer erſcheint der Bau zweigeſchoſſig, da der Hof weſentlich höher als der Wallgraben liegt. Es wurde ſomit der ſich immer ſchärfer geltend machende Wunſch der franzöſiſchen Großen hier erfüllt, Niemanden über ſich wohnen zu wiſſen. Die Kapelle, welche ſehr einfach durch Pilaſter gegliedert und mit einem Kaſſettengewölbe überdeckt iſt, ſei hier noch erwähnt, nicht weil ſie an ſich von kunſtgeſchichtlichem Werth, ſondern weil ſie das getreu nachgeahmte Vorbild eines in Deutſchland ausgeführten Werkes, der Schloßkapelle zu Köpenik, iſt.

Von nicht minderer Bedeutung hinſichtlich der Raumvertheilung iſt das Hôtel Henſelin in Paris (Ecke Quay de Béthune und rue Poulletier). Hier galt es die Räume auf nur nach einer und einer halben Seite lichtfreier Bauſtelle unterzubringen. Hof und Garten, welche ein Gitter trennt, wurden an die linke Seite verlegt. Ueber dem

Thor an der Straßenlinie ſchuf Levau einen ſehr ſchlicht gehaltenen dreiſtöckigen Bau, deſſen Flügel ſich bis zur Hälfte der einen Hofſeite erſtreckte. In dieſen befinden ſich die Feſträume. Vom allerdings ſehr ungenügenden Podeſt der breiten einarmigen Treppe gelangt man einerſeits zur über dem Thor ſich hinſtreckenden Galerie, welche mit dem Hauptſaal in Verbindung ſteht, und andrerſeits durch einen Gang zum Bettzimmer. Weitere Gemächer befinden ſich hinter einer breiten Terraſſe im zweiſtöckigen Bau am hinteren Theile des Hofes. Das Ganze iſt mehr gekünſtelt als überſichtlich. Die Hofarchitektur iſt wieder von durch zwei Geſchoſſe reichenden Pilaſtern gegliedert.

Hierher gehört auch das Hôtel Gruyn, ſpäter Lauzon (ile S. Louis), welches für einen der Finanzmänner gebaut wurde, die 1661 mit Foucquet fielen. Die trefflich erhaltene Dekoration des Innern entſpricht völlig der von Vaux-le-Vicomte hinſichtlich der Pracht des Ornaments, der ſtrengen architektoniſchen Abtheilung der Felder, der ſtraffen Profilirung der Glieder.

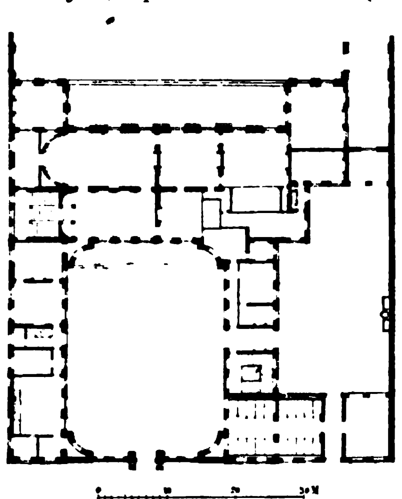


Fig. 26. Hôtel de Lyonne zu Paris. Grundriss des Erdgeſchoſſes.

Weitaus bedeutender iſt das Hôtel de Lyonne, ſpäter Pont Chartrain (rue neuve des Petits Champs, zwiſchen Paſſage Choiſeul und rue St. Anne, jetzt zerſtört), (Fig. 26), das für den Kollegen Foucquet's, den Miniſter des Auswärtigen auch noch unter Ludwig XIV. erſten Regierungsjahren, Hugues de Lyonne, erbaut worden war. Der Grundriß überträgt zuerſt die ländliche Schloßanlage mit den nöthigen Aenderungen auf die Stadt. Der rechte an einer Straßenecke gelegene Theil des Grundſtückes enthält eine vollſtändige Hofanlage mit nach vorn abſchließender Mauer, welche das durch eine doriſche Ordnung ausgezeichnete Thor unterbricht. Zu Seiten des mächtigen, in den Ecken abgerundeten Hofes erheben ſich zweiſtöckige Flügel, deren linker Küchen und Bedientenſtuben, und deren rechter, neben einer Treppe und einem Gange nach dem Nebenhof (baſſe cour), Stallungen enthält. Die dreigeſchoſſige Hausfront iſt im Erdgeſchoß gegen den am Ende um drei Stufen erhöhten Ehrenhof in fünf Oeffnungen erſchloſſen, deren drei linke, von denen eine die Thüre, zum mächtigen Vorhaus, dem Aufenthaltsort der Dienerſchaft, und zwei rechte zum Bettſaale führen. Hinter erſterem Raum und der ſich links anſchließenden dreiarmigen

Ehrentreppe liegt der große Saal und eine Kapelle. Nach rechts reihen ſich an das Vorzimmer, der Raum, in welchem die Frauen ſich zu feſtlichen Gelegenheiten verſammeln, und ein weiterer mächtiger Bettſaal, alſo jener modiſche Geſellſchaftsraum. Badezimmer, Kleiderraum, Kammern, ein Betſtübchen und Treppen ſchließen ſich an letzteren in bequemſter Anordnung an, während ein großes „cabinet" zu der die rechte Gartenfront einnehmenden Galerie führt. Dieſelbe Anordnung findet ſich im Obergeſchoß. Die Hofarchitektur der Flügel iſt einfach, faſt nur aus Liſenenwerk gebildet. Am Hauptbau ſind die Geſchoſſe durch drei Ordnungen belebt und die drei Mittelachſen durch einen Giebel bekrönt. An der Gartenfront dagegen gliedern gekuppelte Halbſäulen und ſeitliche Pilaſter in prunkvoller Weiſe die beiden Geſchoſſe. Das obere reicht mit ſeiner mächtigen Kehle bis in die Manſarde hinein. Nur im Mittelriſalit tritt an Stelle der über dem ſchlicht durchgeführten Hauptgeſims angebrachten Attika ein mit Pilaſtern verſehener, giebelbekrönter Aufbau.

Es iſt bezeichnend für die franzöſiſche Auffaſſung des Baues, im Gegenſatz zur italieniſchen, daß die Straßenanſicht ſchlicht, unbedeutend, vornehm abſchließend, die Hofanſicht beſcheiden, in kleinen Motiven, die nur dem Beſitzer und ſeinen Gäſten zugängliche Hinterfaçade dagegen in wuchtiger, den Ruhm des Hauſes verkündender Architektur gehalten iſt. Man baute in Paris nicht wie in Rom für den eintretenden Gaſt, ſondern für die verweilenden Theilnehmer am Leben des Hauſes und vor Allem für die Hausbewohner ſelbſt.

Durch ſeine treffliche Erhaltung und ſeine maleriſche Ausſchmückung durch *Lesueur* und *Lebrun* berühmt iſt das Hôtel Lambert de Thorigny (rue St. Louis 2)[1]), erbaut für den Präſidenten der Rechnungskammer, Nicolas Lambert de Thorigny. Um den rechtwinklichen Hof gruppirt, hat das Hauptgeſchoß zur Linken desſelben die Wohnräume, zur Rechten die Feſtgemächer, im vorderen Quertrakt das Schlafzimmer, Nebentreppe und Nebenräume, in dem hinteren die ſtattliche Treppe und zu deren beiden Seiten je ein großes ovales bez. achteckiges Vorzimmer aufzunehmen. An die Feſtzimmer ſchließt ſich ſeitlich nach dem Garten die Bibliothek an. Dieſelbe Anordnung findet man im Obergeſchoß. Die Außenarchitektur zeigt wieder die Steigerung hinſichtlich ihrer Formenſprache von dem ſchlichten Thor bis zu den durch zwei Stockwerke reichenden Pilaſtern der Gartenfront. Von beſonderem Reiz iſt das durch zwei Säulenſtellungen nach dem Hof ſich öffnende Treppenhaus (Fig. 27) mit ſeinem Durchblick von dem oberen

[1]) Vergl. Sauvageot, a. a. O.

Podeft durch die Decke des erften Gefchoffes nach einem im Dachftuhl angebrachten Gemälde, mit feinem überaus fcharf gearbeiteten und

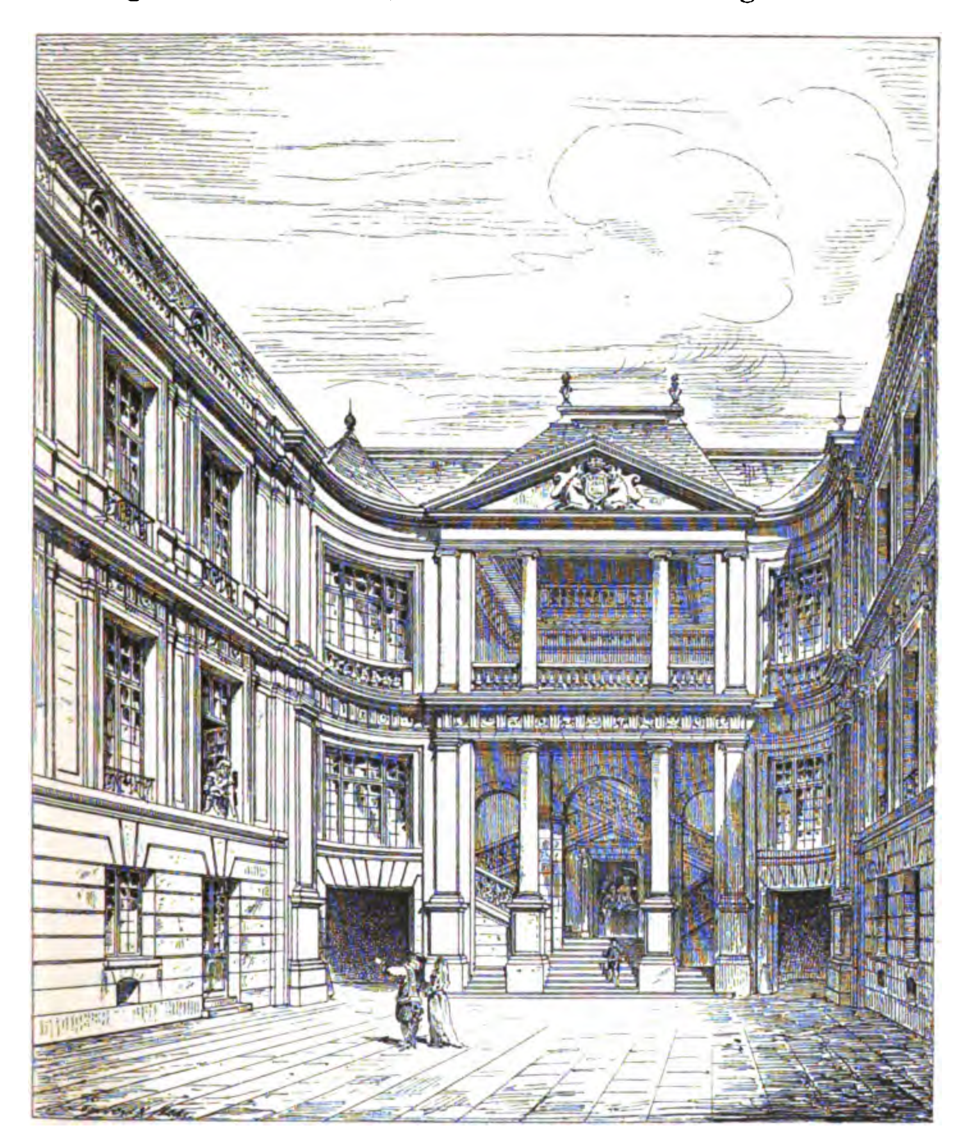


Fig. 27. Hôtel Lambert de Thorigny zu Paris. Hofanficht.

feinfühlig für den Werth und die Bedeutung der einzelnen Glieder gezeichneten Detail, feiner ftraffen und gewiffenhaften Profilirung und der edlen Kraft der einzelnen Glieder.

Das Hôtel Tambonneau, fpäter de Pons (rue de l'Univerfité),

nähert sich wieder in seiner Gestaltung der Hoffaçade des Hôtel de Lyonne. Der schönste Theil ist das Mittelrisalit mit doppelter Arkadenstellung und breitem Giebel. Den Hof fassen einstöckige Flügelbauten ein. Das einst dem berühmten Minister gehörige Palais Colbert, (rue neuve de Petits Champs, Theil der Nationalbank) ist ein noch in wechselndem Material und an Frührenaissance erinnernden Formen gehaltener Bau von strenger Abgeschlossenheit.

Hierher gehört ferner das Hôtel d'Ormesson (früher Colbert Villacerf?, rue Val S. Catherine), welches 1709 von *Boffrand* restaurirt wurde, aber in seinem Salon noch einen bemerkenswerthen, im Geiste Levau's geschmückten Innenraum besitzt; ferner die innere Ausschmückung des Hôtel Sully, wie sie seit 1639 geschaffen wurde und die Einrichtung eines Schlafzimmers im Kloster St. Nicolas du Chardonnet, rue des Bernardins.

Eine der vornehmsten Schöpfungen dieser Art ist das um 1640 in der Bibliothek des Arsenales eingerichtete sogenannte Cabinet de Sully, ein mit einer außerordentlich fein gezeichneten, jonischen Ordnung umgebener Raum, über deren zierlichen Gesims eine Bilderreihe sich hinzieht. Die Decke ist wieder in Felder abgetheilt, mit Bildern geschmückt, reich und vornehm bei vollster stilistischer Strenge. Die Profile haben eine Schärfe in der Linienführung, die an hellenische Auffassung mahnt.

Freier und bedeutender entfaltet sich Levau's Kunst in der großartigen Anlage des Schlosses Bercy an der Seine, oberhalb des alten Paris. Rechts zur Seite eines riesigen Vorhofes lagen die großen Stallanlagen, am Ende desselben links das Wirthschaftsgebäude, rechts die Kapelle und Hausmannswohnung. Nun erst trat man in den Ehrenhof, dessen Rückseite das breite, zweistöckige Schloß einnahm. Die Architektur desselben war nicht hervorragend, es fehlte ihr der größere Zug, namentlich an den Eckpavillons der Hoffront herrscht eine etwas unklare Häufung der Motive. Ruhiger war die Rückseite, fast zu einfach für den Zweck des Gebäudes. Nur das obere Geschoß hatte an den Risaliten gekuppelte jonische Pilaster und darüber große, leere Giebel. Infolge seiner übermäßigen Längenausdehnung nicht allentwegen glücklich war der Grundriß. Bemerkenswerth ist das Schloß wegen seiner ländlichen, von allen kriegerischen Anklängen freien Gestaltung, seiner mächtigen, offenen Terrassen gegen den Fluß, der edlen Weiträumigkeit der ganzen Anlage.

Als Ludwig XIV. selbst die Zügel der Regierung in die Hand nahm, entschlossen sein eigener erster Minister zu sein, war es bei der so außerordentlich regen Bauthätigkeit, welche bisher Levau mit größtem

Erfolg entwickelt hatte, nicht zu verwundern, daß der König sich seiner auch zu den Aufgaben bediente, welche für den Hof selbst ausgeführt wurden.

Die Tuillerien waren noch immer unfertig. Seit 1660 wurde der Bau wieder aufgenommen, war Levau beschäftigt, die beiden Eckpavillons der Gartenfaçade, Pavillon Marsan und Pavillon de Flore, sowie den Trakt bis an *Delorme's* alten fünftheiligen Mittelbau aufzuführen. Formal hielt er sich im Aufriß gebunden an *Métezeau's* Façade zwischen dem Pavillon de Lesdiguières und dem Pavillon de Flore. Dieser letztere war in den unteren Geschossen gegliedert durch vier Kompositapilaster, zwischen denen je zwei sehr schlanke Fenster angeordnet waren. Die oberen derselben durchschnitten Fries und Architrav. Eine weitere kleinere Pilasterordnung beherrschte das obere Geschoß. Levau hielt sich bei den Rücklagen an die gegebenen Höhenverhältnisse, ordnete jedoch zwischen jedem Fensterpaar gekuppelte Pilaster auf hohem Postamente an, bildete die Fenster des Erdgeschosses als Arkaden aus und führte das Gesims in seiner ganzen Höhe glatt über dem Bau hin, so daß die Fenster nur bis an den Architrav reichten. In der Achse der Rücklage bildet ein Fenster und ein zwischen die Pilasterpaare eingeschobenes Nischensystem eine Abwechselung in der wuchtigen Folge der Glieder. Den Eckpavillon jedoch scheint Levau sich verpflichtet gehalten zu haben, genau nach dem Vorbilde seines Gegenüber zu formen, wenngleich gegen die Willkürlichkeiten in seinem Aufbau der Widerwille zu jener Zeit schon sehr groß gewesen sein mag. Es ist wohl nicht allein Levau, sondern den obwaltenden Umständen zuzuschreiben, daß seine Façade mit zu den schwächsten Theilen der Tuillerien gehört.

Selbständiger und bedeutender konnte Levau am Louvre seine Kunst erweisen, indem er, in Gemeinschaft mit *Dorbay*, ebenfalls seit 1660, den nördlichen und südlichen Flügel, und endlich auch den sie verbindenden östlichen Flügel errichtete. Die Architektur derselben schließt sich eng an die *Lemercier's* an. Neu ist nur der Mittelpavillon gegen Süden, in welchem Levau's Neigung zu großen Verhältnissen deutlich spricht. Die beiden Hauptgeschosse sind durch eine mächtige korinthische Ordnung zusammengefaßt. Zwei Paar gekuppelter Halbsäulen flankiren, zwei einzelne theilen den Pavillon. Zu Seiten des mittleren Rundbogenthores befinden sich Statuennischen, im oberen Stock drei Fenster. An Stelle des Halbgeschosses erhebt sich hier eine breite Attika mit Reliefs und bekrönende Figuren. Oberhalb des so entstehenden mächtigen Triumphbogenmotives steigt noch ein Geschoß empor, welches nach Art der Eckpavillons Lemercier's gebildet und

mit einer Kuppel überdeckt ist. Das Vorhaus theilen vier, je zu vier gekuppelten Säulenbündel in drei Schiffe. Die Verhältnisse sind mächtig, die Architektur bedeutend, fast römisch. Doch findet man keinen tieferen Zusammenhang derselben mit dem geschmückten Bau. Es ist eine Festdekoration im größten Stil, nicht ein lebendig eingegliederter Theil desselben.

Am Schloß Vincennes führte Levau die beiden großen Baukörper auf, welche den südlichen Hof umschließen. Die Grundvertheilung war hier durch die vier alten vorspringenden Eckthürme gegeben. Zwischen je zwei derselben legte der Architekt seine Fronten, die sich nach außen einestheils an ältere Architekturen, anderntheils an die mächtigen Umfassungsmauern lehnten und nur gegen die Hofseite Levau freie Entwicklung gestatteten. Er wählte eine durch beide untere Geschosse reichende toskanische Pilasterordnung, zwischen der die Wandflächen gequadert waren, und einen durch kurze Lisenen gegliederten Oberstock. Einen gewissen Reiz erhielt die an sich ziemlich nüchterne Anlage durch die hübschen Thorbauten und die an zwei Seiten den Hof abschließenden, von großen Arkaden durchbrochenen Mauerzüge.

Seit der Plan der Vollendung des Louvre's infolge des Eingreifens Colbert's stockte, wendete König Ludwig XIV. seine Aufmerksamkeit einer andern noch gewaltigeren Aufgabe zu, indem er beschloß, das 1624 für König Ludwig XIII. begonnene und 1627 erweiterte Schloß Versailles[1]) umzubauen. Ueber die Entwicklungsstufen dieses riesigen Werkes (Fig. 28) sind wir durch die Kupferstiche Israel Silvestre's ziemlich genau unterrichtet. Die ältere Anlage entsprach dem Schema französischer Frührenaissanceschlösser: drei Flügel um einen rechtwinklichen, nach vorn durch eine Mauer abgeschlossenen, jetzt als „cour de marbre" bekannten Hof, Pavillons an den Ecken, vor denselben ein in dekorativem Sinne glücklich verwendeter Wallgraben (Fig. 29). Die beiden Geschosse sind durch eine toskanische Ordnung verbunden, bei der aber, wie an den Tuillerien, die oberen Fenster den Architrav durchschneiden, ebenso wie die um die Außenfaçade laufenden Balkone selbst die Pilaster. Die Wandflächen sind noch in Ziegelrohbau ausgeführt und geschmückt durch Konsolen mit Büsten, letzteres ein Motiv, das, seit Versailles in erneute Aufnahme kam, wieder beliebt und im Rococobau häufig verwendet wurde. Vor dem Thor befand sich ein breiter Wirthschaftshof und zu

[1]) Als ältere Quellen wurden benützt: Veues des Maisons Royales et des plus beau lieux des Environs de Paris, Paris, N. Langlois. Pignaniol de la Force, Nouvelle Description des Châteaux et Parcs de Versailles et de Marly, Paris, 3. Aufl. 1713, 4. Aufl. 717, Nachdruck in Amsterdam 1715. Ch. Gavard, Versailles, Galeries historiques. Paris 1838.



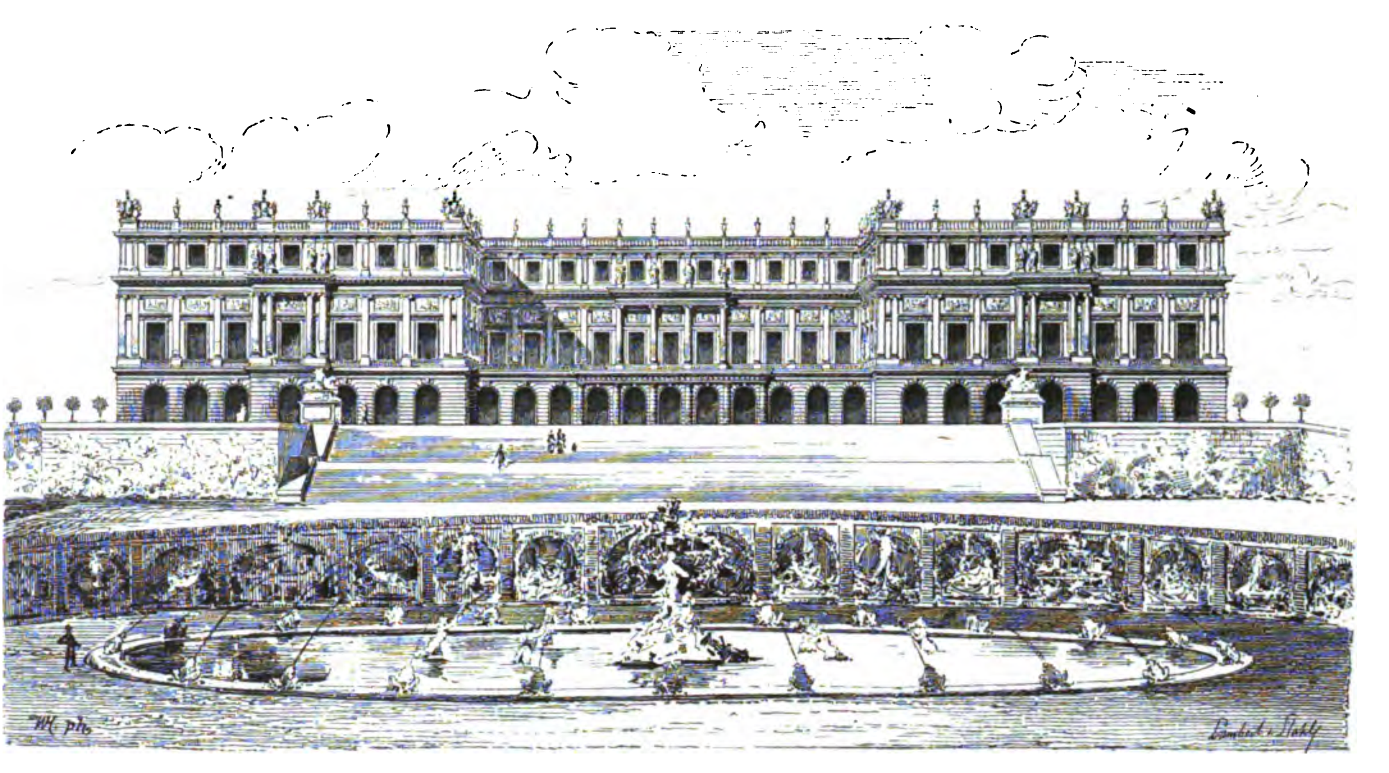


Fig. 28. Schloss zu Verſailles. Gartenanſicht von 1674.

deſſen Seiten zwei geſtreckte Stallgebäude. Levau erhielt ſeit 1661 den Auftrag, das Schloß zu erweitern. Im Jahre 1667 iſt, nach Silveſtre's Stich zu ſchließen, die Anlage vollendet geweſen. Der Baumeiſter hatte die Wallgräben zugeworfen, die den Hof abſchließende Mauer niedergelegt und vor derſelben einen zweiten breiteren Hof geſchaffen, indem er, mit Benutzung der alten Eckpavillons zu Seiten der Vorderfront, zwiſchen jene Stallflügel und dem alten Bau Trakte einfügte, denen er die Architektur des alten Schloſſes wieder zu geben ſich verpflichtet hielt. Es ſind jene die „partie centrale" des Hofes begränzenden Bautheile, während die ſpäter niedergelegten Stallbaulichkeiten den jetzigen „Cour d'honneur" umfaſſen. An dieſen letzteren konnte Levau etwas freier ſeine Kunſt entfalten. Zwar nahm er die toskaniſche Ordnung auf, vermied jedoch abermals, indem er an den Eckpavillons verkröpfte Gebälkſtücke über dieſelbe ſetzte, die Durchſchneidung der Architrave und entwickelte ſie auf den Vorderfronten frei in einer ſtattlichen toskaniſchen Säulenhalle mit reichem Triglyphengeſims und bekrönender Attika. In den Interkolumnien erſchienen die Fenſter des Untergeſchoſſes im Stichbogen, die des oberen, mit geradem Sturz, reichten bis an den Architrav. Die Säulen ſtanden auf hohen Poſtamenten, zwiſchen denen Gitter eingefügt waren. Dieſe wiederholten ſich als Querabſchluß des Hofes in langer Reihe bis zu dem ſtattlichen Thor in Schmiedeeiſen. An den Rücklagen der Flügel erſchienen die vom ältern Stallbau herübergenommenen Rundbogenarkaden nun in reicherer dekorativer Ausſtattung. Urſprünglich waren flache Dächer vorgeſehen, erſt durch ſpätere Hand ſcheint ein Manſartdach und an den vorderen Endungen der Flügel ein zierlicher Dachreiter geſchaffen worden zu ſein. Jetzt befinden ſich an Stelle dieſer Levau'ſchen Flügel jene unter Ludwig XV. errichteten Bauten, welche ſeit Ludwig Philipp's Zeiten die ſtolze Inſchrift tragen: „à toutes les gloires de la France."

Entgegen der üblichen Meinung erſcheint bei genauer Durchſicht des Quellen-Materials wahrſcheinlich, daß auch der urſprüngliche Entwurf der Gartenfront von Verſailles, das Syſtem des Aufriſſes dem Levau angehört, und nicht, wie meiſt angenommen wird, dem *Hardouin-Manſart.* Es handelt ſich hierbei feſtzuſtellen, wie weit der Bau bei Levau's Tode (1670) fortgeſchritten war und wann die Thätigkeit ſeines Nachfolgers begonnen hat. Wir wiſſen, daß des letzteren erſter Bau im Hofdienſt das Schloß Clagny bei Verſailles war, welches 1672 von dem 26jährigen Künſtler entworfen, aber erſt 1674—79 erbaut wurde. Seine Bauthätigkeit in Verſailles begann erſt um die Mitte der ſiebziger Jahre, jedoch giebt der ſehr zuverläſſige Silveſtre ſchon 1674 eine An-

ſicht der Gartenfront des Schloſſes, welche zwar nicht gleich mit der heutigen, doch unzweifelhaft der urſprüngliche Kern derſelben iſt. Aehnlich iſt ein ſehr lehrreiches Bild im Schloſſe ſelbſt (im Saale der Réſidences royales). Die Façade, deren Bau ja doch gewiß einige Jahre beanſpruchte, muß mithin vor 1674 entſtanden, alſo wohl Levau's, des Hofarchitekten, Werk oder doch nach ſeinem Plane erbaut ſein.

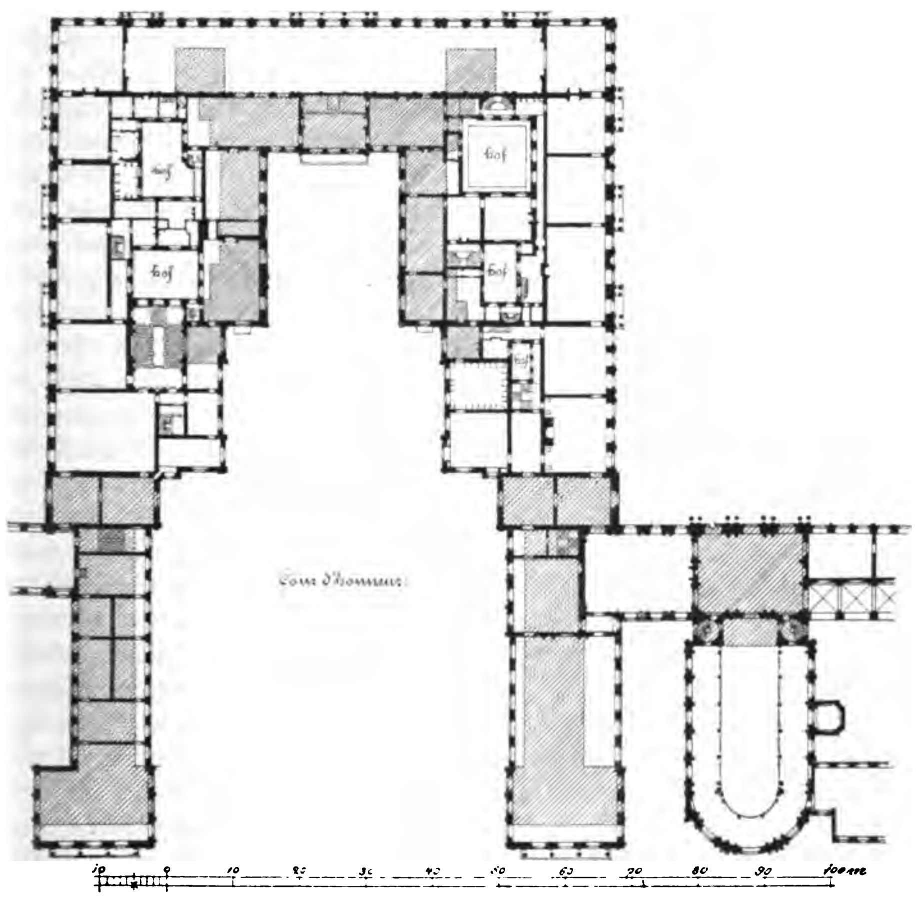


Fig. 29. Schloss zu Versailles. Grundriss des Hauptgeſchoſſes.
(Die schraffirten Flächen deuten die Bauanlage vor 1661 an.)

Das alte Schloß wurde nämlich um jene Zeit an den drei Gartenſeiten gewiſſermaßen mit einem Mantel umgeben, indem vor den ſeitlichen Außenfaçaden je ein Hof angelegt und als Abſchluß dieſes wieder zwei mit jenen parallele Flügel errichtet wurden. Die vier ſo entſtehenden Querflügel wurden durch eine dicht an den alten Bau ſich anlehnende, gegen Weſten gerichtete Zimmerflucht abgeſchloſſen.

Hatte das alte Schloß durchweg aus die ganze Tiefe der einzelnen Trakte einnehmenden Zimmern beftanden, hatte namentlich der in der Achfe gelegene Hauptraum, das jetzige „Veftibül Ludwig XIII." nach Hof und Garten fich gleichmäßig geöffnet, fo entftand jetzt vor der ganzen alten Weftfront eine Flucht von einfeitig beleuchteten Räumen. In der Mitte derfelben liegt in faft voller Breite des alten Schloffes die „Galerie Ludwig XIII.", daran fchließen fich links und rechts die Marfchallfäle an. Im Jahre 1674 war diefe Weftfaçade anders gegliedert als heute. Zwar bildete die Front des Erdgefchoffes mit feiner einfachen Ruftika-Architektur und Rundbogenthüren, abgefehen von befcheidenen Rifaliten, eine Gerade. Nicht fo die beiden Obergefchoffe, da über der ganzen Galerie Ludwig XIII. eine Terraffe fich ausbreitete und fo die Eckbauten als mächtige Pavillons vor die neue Weftfront des Veftibüls Ludwig XIII. fich vorlegten. Erft fpäter, doch ficher vor 1688, wurde an Stelle der Terraffe die „Galerie Ludwig XIV.", der Spiegelfaal, die Geburtsftätte des neuen deutfchen Reiches, errichtet.

Die Architektur der Obergefchoffe entfpricht in ihrer Strenge ganz der Stilrichtung Levau's. Hardouin-Manfart verwendete, wie wir fehen werden, mit Vorliebe große Motive, durch mehrere Stockwerke reichende Ordnungen und hatte fich früh ein felten verlaffenes Syftem der Façadenarchitektur gefchaffen, welches wir jedoch hier nicht finden. Das Hauptgefchoß gliedert nämlich eine jonifche Pilafterordnung; die Fenfter oder an den Seitenfronten, die hin und wieder an deren Stelle tretenden Nifchen werden überdeckt von einem durchlaufenden Zwifchengefims. Ueber diefem find in den Interkolumnien Relieftafeln angeordnet. An den Mittelrifaliten beider Flügel und Seitenfronten treten Halbfäulen an Stelle der Pilafter, welche auf niederen Poftamenten Statuen tragen. Das minder bedeutende Obergefchoß ift durch eine korinthifche Ordnung gegliedert, zwifchen welcher faft quadratifche Fenfter angebracht find; über dem Hauptgefims erhebt fich eine Attika, welche mit ihren Vafen und Trophäen über den Poftamenten die Façade abfchließt, denn es wurde ein flaches Dach gewählt. Bei der reichen Terraffen-Anlage gegen den Garten zu, bei der Höhenlage des Schloffes wirkt diefe Front kräftig und bedeutend durch ihre Maffenvertheilung und rythmifche Gliederung, mithin treffen nicht Levau die berechtigten Vorwürfe, welche der heutigen Façade allfeitig gemacht werden. Aber felbft wenn diefer Bau nicht Levau's Werk ift, fo zeigt er doch unverkennbare Einflußnahme diefes Künftlers. Manche Eigenthümlichkeiten, wie die ftreng einheitliche Durchführung des Hauptmotives, die allfeitige Einhaltung der Stockwerkgliederung laffen freilich auch auf François Manfart fchließen. Es wäre höchft wünfchenswerth, wenn die Sonder-

forschung sich der Frage über die Entstehung des Planes bemächtigte, die endgültig wohl nur aus Urkunden entschieden werden kann.

Gleichzeitig mit der Gartenfront entstanden die Seitenflügel eines neuen, noch breiteren Hofes, so daß die Risalite nun kulissenartig nach hinten vortreten. Es sind dies, ihrem Zwecke als Stallungen und Wohnungen für Bedienstete entsprechend, schlichte, zweistöckige Bauten im Stil der städtischen Wohnhaus-Architektur. An ihnen hin ziehen sich die Rampen des nach vorn terrassenartig vorgebauten, mit einem neuen Gitterwerk und Portal umschlossenen Ehrenhofe, so daß nach den Seitenfronten die Façaden dreistöckig erscheinen.

Neben den ihm übertragenen mächtigen Aufgaben im Schloßbau blieb Levau noch die Zeit, auch dem Klerus zu dienen. Schon die staatlichen Aufgaben führten ihn dem Kirchenbau nahe. Denn sein Werk ist auch das schon unter Ludwig XIII. erbaute Hôpital de la Salpêtrière, jene riesige Krankenhaus-Anlage im Süden des alten Paris. Die Architektur der beiden, je von zwei Pavillons abgeschlossenen Flügel ist zweckentsprechend einfach. In der Mitte zwischen denselben öffnen drei von jonischer Ordnung eingefaßte Rundbogen den Weg zur Kirche (Fig. 30). Diese ist durchaus eigenartig gestaltet. Sie besteht aus einem griechischen Kreuz mit langen einschiffigen Flügeln, in der Mitte einem achteckigen Kuppelraume, dessen mächtige Mauerstärke die Schiffe mit einer nischenartigen Einziehung durchbrechen. In den Ecken befinden sich große achtseitige Kapellen, die in gleicher Weise wie die Schiffe nach der Kuppel zu geöffnet sind, so daß diese acht saalartig für sich abgeschlossene Räume umstehen. Der Aufriß ist von einer an Aermlichkeit streifenden Schmucklosigkeit.

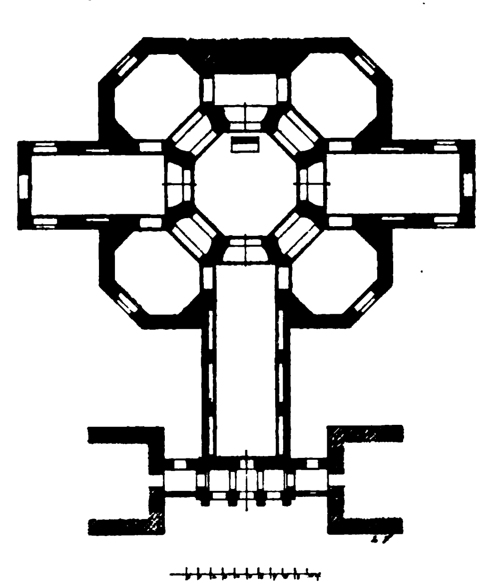


Fig. 30. Kirche des Hospitales de la Salpêtrière.

Ungleich reicher ist der durch *Christophe Gamare* (1646) in unzulänglicher Weise begonnene Bau der Kirche St. Sulpice, welcher Levau 1655 übertragen wurde. Bis zu seinem Tod (1670) baute er denselben nach eigenem Plan weiter, später führte ihn *Daniel Gittard* bis 1675 fort. Doch blieb er abermals bis 1719 liegen, in welchem Jahr *Gilles-*

Marie Oppenort die Leitung der Innendekoration übernahm, während erst 1733 *Servandoni* durch die bekannte Façade das Werk vollendete.

Der Umbau Levau's erstreckte sich nicht bis auf die Grundmauern. In den Hauptlinien wurde die alte gothische Kirche, deren Plan uns erhalten ist, dem neuen Werke zu Grunde gelegt. Von ihr stammt die Kreuzanlage, die quadratische Vierung, das aus fünf Jochen bestehende Langhaus, die niederen Seitenschiffe, welche sich um den im Halbkreis gebildeten Chor legen, sowie die den ganzen Bau bis auf Westfaçade und Querschiff umgebenden, rechtwinklichen Seitenkapellen. Aber die Anordnung der Architektur, die korinthische Pilasterstellung, zwischen welche die Seitenschiff-Arkaden eingestellt sind, darüber das gestelzte Tonnengewölbe mit tiefen, den übergroßen Oberlichtfenstern Raum gebenden Kappen, die flache Kuppel über der Vierung sind Levau's Werk, und um deswillen zu beachten, weil sie, hier zuerst in Frankreich, folgerichtig an einem Restaurationsbau ausgebildet wurden. Auch eine Rundkapelle in der Achse hinter dem Chor, wie an den Kirchen Lemercier's, doch minder entwickelt wie an St. Roch, fehlt nicht. Die Raumwirkung ist stattlich und bedeutend, die Gestaltung von edler Einfachheit, trefflicher Ausführung, vornehmer Lichtwirkung namentlich im Chor, all dies jedoch ohne daß der Bau sich durch Ursprünglichkeit hervorthäte. Die Seitenfaçaden sind bei all diesen Kirchen ziemlich vernachlässigt. Nur die Fronten der Querschiffe wurden durch Levau's Nachfolger reicher gestaltet.

Mazarin hatte eine bedeutende Stiftung hinterlassen, deren Zweck die Gründung eines Kolleg's war, einer Bildungsstätte für junge Leute aus den durch ihn und durch Richelieu mit dem Reiche vereinten Landschaften Roussilon, Pinerolo, Elsaß und Flandern. Für dieses, das Collége Mazarin oder des quatre nations wurde auf dem linken Seineufer ein stattliches Gebäude errichtet (das jetzige Institut von Frankreich, Quay Conti, 1660—1662), dessen Vorderfront durch die Kirche (jetzt Sitzungssaal) ausgezeichnet ist.

Die Ausführung des Baues wurde wieder in die Hand Levau's und seines Schülers *François Dorbay* gelegt. Hier zeigt sich Levau in auffallend barocken Neigungen. Die Façade des Collegs entwickelt sich zu Seiten der Kuppelkirche in zwei Viertelkreisen, welche nach der Seine zu in Pavillons enden. Diese Flügel sind zweigeschossig. Die Eckbauten wurden in einer korinthischen Ordnung, die Rundtheile in zwei Ordnungen derb und wuchtig gegliedert. Ersterer entspricht der tempelförmige Portikus vor der Kirche, über dessen vier Säulen und beiden Eckpfeilern sich ein breites Tympanon hinzieht. Hinter diesem findet sich ein Vorraum, welcher unmittelbar zu der im Grundriß ovalen Kuppel-

anlage führt. An der dem Eingang gegenüberliegenden Langfeite derfelben, wie an der feitlichen Schmalfeite find im Kreuzgewölbe überdeckte Altarräume angebracht, welche mit zwei Kapellen in den öftlichen Ecken durch Gänge verbunden find, fo daß die Kirche eine rechtwinkliche Grundfläche, die Kuppel jedoch nicht die Mitte derfelben einnimmt. Wenn diefe Anordnung bezüglich der ftrengen Durchführung des Centralbaues auch an Manfart's fpäter zu befprechender Vifitation de St. Marie erinnert, fo bekundet fich doch hier viel ftärker und durchbildeter der Einfluß der gleichzeitigen römifchen Bauten, der Kolonnaden von St. Peter, der zu St. Agnefe durchgeführten Verbindung von Kirche und Klofter, der Grundrißbildungen Borromini's und Bernini's. Im Aufriß des Innern erweift fich Levau als trefflicher und feinfinniger Meifter. Bei den geringen Größenverhältniffen der Kirche liegt das Gurtgefims der Kuppel entfprechend niedrig. Es wird getragen von korinthifchen Pilaftern, zwifchen welchen die Bogenftellungen zu dem Seitenfchiffe angeordnet find. In dem mit korinthifchen Pilaftern gegliederten Tambour find vier geradfturzige und vier größere Rundbogen-Fenfter eingefügt; die wieder ganz in Holz gebildete Kuppel ift durch auffstrebende Gurte und zwifchen diefen theils durch Kaffetten, theils durch Relieftafeln gegliedert. Die Dächer der Flügelbauten find niedrig, fo daß überall der italienifche Charakter der Architektur und das Verftändniß Palladio'fcher Kunftauffaffung in fchon fcharf fich äußernder Weife hervortritt. Namentlich gefchah dies hinfichtlich der Behandlung des Grundriffes, der vom Vicentiner Meifter befonders gepflegten Verwendung von gekrümmten Linien in demfelben, von Kreifen, Elipfen u. f. w. Die Starrheit der Linien, die in Debroffe's Luxembourg fo auffällig hervortritt, wird gemildert, der Anftoß gegeben zu der völligen mühelofen Beherrfchung der Formen des Grundriffes, ja des Schwelgens in geometrifchen Kurven und runden Formen, wie es fpäter z. B. *Boffrand's* Eigenthümlichkeit wurde.

Unverkennbar vollzog fich in den langen Jahren der Wirkfamkeit Levau's ein Wandel der künftlerifchen Richtung, nicht nur wie wir fchon fehen, hinfichtlich der Einrichtung des Wohnhaufes, der Betonung der Bequemlichkeit und des modernen Wohllebens in demfelben, fondern auch in formaler Beziehung. Während der Meifter in feinen Erftlingsbauten noch nach den verfchiedenften Motiven greift, die aus Italien herübergenommenen Baugedanken ohne viel Auswahl verwendet, fo daß eine ganz unitalienifche Mifchung verfchiedener Dinge im Aufbau ftattfand, eine nordifche Vielgeftaltigkeit, welche mit der entfchiedenen Kunftweife der gleichzeitigen Meifter Roms und Oberitaliens nichts gemein hat, klärt er fich in feinen fpäteren Arbeiten mehr und mehr

in ſeiner Architektur zu größerer Einfachheit und Ruhe ab. Es werden ſogar die früher als unerläßlich gehaltenen Ordnungen vielfach beſeitigt. Ortſteine an den Ecken und auch ſonſt leichte Quaderungen erſetzen dieſelben. Die Wandflächen werden dem Putzbau völlig entſprechend durch Rahmenwerk gegliedert. Die großen Motive verſchwinden mehr und mehr gegenüber einem einfacheren, kühl verſtändigen Stockwerksbau von zierlicher Ausbildung und einer Art des Entwerfens, welche geradezu auf die Verfeinerung der Einzelheiten angelegt iſt.

Dieſer Wechſel der Richtung, dieſe Ausbildung von der taſtenden Vielgeſtaltigkeit zu einer beſonderen, ſtrenger klaſſiciſtiſchen Auffaſſung entſprach ja auch völlig der ganzen Kulturbewegung, namentlich den literariſchen Vorgängen. Aus dem Hauſe Rambouillet, welches der franzöſiſchen Architektur die eigenartige, der franzöſiſchen Geſellſchaft angepaßte Richtung vorwies, ging auch der Ruhm Balzac's hervor, deſſen „style académique" ebenfalls eine erneuerte Aufnahme der Cicero'ſchen Klaſſicität war, nur daß dieſelbe nicht mehr als etwas Fremdes galt, nicht mehr wie in den Jeſuitenſchulen auf das Lateiniſche angewendet wurde, ſondern mit der franzöſiſchen Eigenart zu innigem Bund vereinigt werden ſollte. In jener Zeit bildete ſich ja die eigenartig antikiſirende Richtung der franzöſiſchen Poeſie aus, begann das Drama durch Corneille und Racine ſich immer mehr von ſpaniſchem Schwulſt und italieniſcher Ueberfeinerung der Empfindung zu innerer Einheit und redneriſcher Gemeſſenheit auszubilden, begann die Sprache einen mehr deklamatoriſch-pathetiſchen Klang, die Wechſelrede Feuer und Kraft, der Gedanke Schwung zu bekommen, ſo weit dies innerhalb der mit ſtrenger Folgerichtigkeit feſtgeſtellten und als unüberſteigbar bezeichneten, von der Antike abgeleiteten Gränzen möglich war.

Wir werden ſehen, wie dieſe klaſſiciſtiſche Richtung in François Manſart ihren ächteſten und darum auch gefeiertſten Vertreter fand.

Die Schule Levau's bewegt ſich denn auch zumeiſt in der vom Meiſter angegebenen Richtung.

In derſelben ſteht *François Dorbay* (geb. zu Paris, † daſelbſt 1697), neben Gittard der Nachfolger in ſeinen Aufträgen am Collége Mazarin, am Louvre und den Tuillerien, am höchſten. Selbſtändig ſchuf er die Prämonſtratenſerkirche (1661). Dieſe wurde derart angelegt, daß ihre Façade die Spitze zwiſchen rue du Cherche-Midi und de Sévres bildend, der rue du Four gegenüberſtand. Sie beſtand aus einem Rundbogenthor in toskaniſcher Ordnung, zur Seite zwei Niſchen, darüber einem runden Relief, welcher von Ornament umgeben war. Noch unbedeutender war die Façade der Kirche der Kapuzinerinnen (1686—1688, am Vendômeplatz, an Stelle der jetzigen rue de la Paix):

ein fchlichtes Thor in einer Kompofitaordnung, darüber ein auf gequaderten Pfeilern ruhender dekorativer Bogen.

Eine bemerkenswerthe Schöpfung allerdings weniger der architektonifchen Leiftung, als um der kunfthiftorifchen Bedeutung willen das Theater de la Comédie Française (1687), welches in der rue de l'Ancien Comédie beim Boulevard St. Germain ftand.

Auf dem unregelmäßigen Grundftücke wurde die den Zufchauerraum umfchließende Mauer ziemlich willkürlich aufgeführt. Die geradlinigen Seitenwände des Saales waren nach der Straßenfeite zu etwas eingezogen und fchloffen im Halbkreis ab. Die Logen hatten in drei Rängen durchweg nur zwei Sitzreihen, ihre Scheerwände ftanden rechtwinklich zur Brüftung. Der hintere Theil des Parterre's, das „Amphitheater", war ftark erhöht, der vordere tiefer liegende, größere Theil für Stehplätze eingerichtet. Das Profcenium bildeten zwei korinthifche Pilafter, die Bühne ragte weit in den Saal hinein und war von befcheidenen Verhältniffen. Trotzdem waren auch auf der Bühne noch je zwei Logen in allen drei Rängen angebracht. Die Balkone derfelben und außerdem die unmittelbar auf der Bühne felbft nur durch ein Gitter von derfelben getrennten „Bancs du theatre" bildeten die bevorzugten Plätze, obgleich man von hier aus die Schaufpieler zumeift nur vom Rücken oder von der Seite fah. Sie wurden jedoch erft eingerichtet, als das Haus fich für zu klein erwies. Der freie Bühnenraum maß infolge deffen nicht mehr als 4,9 Meter Breite. Das Orchefter war etwas über das Parterre erhoben, die Dekoration des Baues fehr einfach. Auf die künftlerifche Ausftattung der Gänge war gar kein Gewicht gelegt. Die Foyers lagen in einem Flügelbau, merkwürdiger Weife zwifchen der Bühne und den Zimmern der Schaufpieler, fo daß während der Zwifchenakte ein Verkehr derfelben mit den Zufchauern nicht zu vermeiden gewefen fein muß.[1]) Es fei hier gleichzeitig eine Darftellung des Opernhaufes (Fig. 31) beigefügt, welches Ludwig XIV. in den Tuillerien, wohl auch unter Levau's Einfluß, ausführen ließ. Dasfelbe bekundet die größere Abhängigkeit der Oper von Italien in dem architektonifch gefchmückten, aus der alten Scene entftandenen Profcenium. Die Bühne war von größerer Tiefe, der Saal ausgedehnter als in der Comédie Francaise.

Von *Daniel Gittard* (geb. zu Blandy 1627, † zu Paris 1686), fowie von *P. Lambert*, weiteren Schülern Levau's, ift nur wenig zu fagen.

[1]) Einige Maße feien zur Vergleichung mit modernen Bauten angegeben: Saal: 11,7 m breit, 17,1 m lang, 10,3 m hoch. — Profcenium refp. Balkons: 6,5 m tief, 11,6 m breit, 7,4 m hoch. — Bühne excl. Balkons: 7,1 m tief, 16,6 m breit. — Gefamttiefe der Bühne: 13,6 m.

Erfterer war, wie wir fahen, der Nachfolger des Meifters im Bau von St. Sulpice, zeigte fich aber bei dem Entwurf der zweithürmigen, jedoch nicht ausgebauten Façade von St. Jacques du haut-pas (rue St. Jacques, hinter dem Luxembourg) keineswegs als hervorragender Künftler. Unbedeutend ift auch das von ihm erbaute Hôtel de Salvois (fpäter de la Force, rue Taranne, etwa an der Ecke des jetzigen Boulevard St. Germain und rue des Sts. Pères), ferner das Hôtel de Meilleraie (rue des Sts. Pères), fowie das noch erhaltene Haus Lulli (Ecke rue neuve des Petits Champs und rue St. Anne). Das von *Philibert Delorme* begonnene Schloß St. Maur vollendete er.

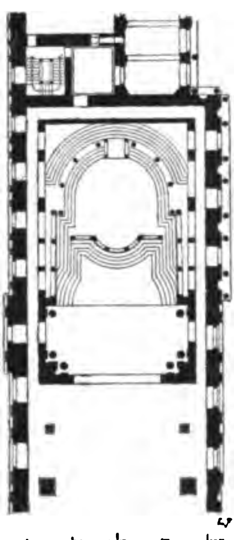


Fig. 31. Opernhaus in den Tuillerien zu Paris.

Ferner feien noch genannt: *Gabriel Leduc* († zu Paris 1704), welcher am Bau der Kirche von Val de Grace Antheil nahm. Er baute ferner an den Kirchen des Petits Pères und St. Louis (1664 von *Levau* begonnen, 1726 von *Jacques Doucet* vollendet), errichtete ein Haus in der rue de St. Dominique. Diefes kann höchftens um des Gefchickes, mit welchem fünf ftattliche Räume in ein Rechteck zufammengefchloffen wurden, und um des hübfchen Thores willen die Aufmerkfamkeit auf fich lenken.

Chamois, der Erbauer des Hôtel de Louvois (gegen 1680, rue Richelieu, jetzt Grand Hôtel Louvois, doch umgebaut) fchuf hier eine große, um zwei Höfe gruppirte Anlage mit mächtiger Gartenfront, deren beide oberen Etagen eine fchon unter dem Einfluß der Louvre-Kolonnade ftehende jonifche Pilafterordnung gliedert, während die Hofanficht mehr die Hinneigung zu dem älteren Schema erkennen läßt. — *Jean Richer* († 1670) lernen wir als vielfach im Privatbau thätig, als praktifch tüchtigen Architekten von nur geringer künftlerifcher Bedeutung kennen. Das Haus d'Eftrade (rue de Cléry) dürfte als feine bedeutendfte Schöpfung gelten.

Selbftändiger als diefe erweist fich *Paquier Delisle,* der im Hôtel du Grand Prieur de France (an Stelle des heutigen Square du Temple) einen Bau von lebendiger Wirkung fchuf, namentlich hinfichtlich des reich ausgeftatteten Thores, des mächtigen, von einer aus gekuppelten Säulen gebildeten Halle umgebenen Hofes und des ftattlichen, einfach vornehm gegliederten Wohnhaufes. Sturm lobt auch Delisle's eigenes Wohnhaus.

Aehnlich wie Levau entwickelte fich *Pierre Lemuet* (geb. zu Dijon 1591, † zu Paris 1669, nach Blondel 1680) ein Meifter, der ihm nament-

lich hinfichtlich der Beftrebungen für Ausbildung des Privatbaues zur Seite ftand. Ein 1647 erfchienenes Werk[1]) legt die Eigenfchaften der Parifer Wohnhäufer jener Zeit völlig klar. Bemerkenswerth ift vor Allem Abneigung, Wohnräume an die Straßen zu verlegen; felbft bei ganz befcheidenen Bauten, auf dem engften Terrain zieht Lemuet es vor, die Zimmer nach dem Hof, Garderoben und Küchen an der Vorderfront anzuordnen. Sobald das Grundftück es geftattet, wird der Wohnhausbau von der Straße fort hinter einen Vorhof, das was nach unferer Auffaffung in das Hintergebäude gehört, dagegen an die Straße gerückt, oder doch in die Seitenflügel verlegt. Im Aufriß zeigt fich Lemuet in diefen früheren Arbeiten noch ganz abhängig von den großen Meiftern des 16. Jahrhunderts. Seine Fenfter bauen fich regelmäßig, meift mit Quaderungen über einander auf, durchfchneiden oft die großen Gefimslinien, die Formen find willkürlich behandelt. Auch in ausgeführten Bauten zeigen fich diefe Eigenthümlichkeiten, fo im ftattlichen, wohlerhaltenen Hôtel L'Aigle (gegen 1638, jedoch 1720 umgebaut, rue St. Guillaume Nr. 16), deffen Grundriß Marot geftochen hat. Auch hier, inmitten des langen und fchmalen Grundftückes rückt das fchmale Wohnhaus weit zurück und öffnet fich mit neun Fenftern gegen den Garten, doch nur mit deren vier gegen den Hof. Denn nach diefer Seite legen fich links das ftattliche Treppenhaus und ein bis an die Straße fich erftreckender Gebäudeflügel, rechts eine Nebentreppe und die Garderobe an. Den Hof fchließen gegen die Straße doppelte Mauern ein, jenfeits welcher, auch durch einen Tunnel zugängig, der Wirthfchaftshof und die Ställe lagen.

Als während der Regierungszeit Ludwig XIII. die Großen des Reiches in Paris fich anfäßig zu machen begannen, fiel auch Lemuet ein wefentlicher Theil der hierdurch nöthig werdenden Arbeiten zu, zumal da der Kardinal Mazarin ihn mit feinen Aufträgen auszeichnete.

Das Palais Tubeuf, fpäter Mazarin, die Heimath des unter Law's Leitung ftehenden Bank von Frankreich, dann der Compagnie des Indes, jetzt Nationalbibliothek (rue Vivienne) gilt für fein Hauptwerk. Es wurde zwifchen 1633 und 1640 errichtet, dürfte jedoch nicht alsbald nach dem Regierungsantritt des Kardinals, fondern erft nach feiner Rückkehr aus der Verbannung 1653 ausgefchmückt worden fein. Die vielfachen Veränderungen, welche mit dem Bau vorgenommen wurden, laffen das Alte nur fchwer erkennen. Diefes hat aber nur

[1]) Pierre le Muet, Manière de bastir pour toutes sortes de personne, Paris 1644, neu verlegt von Tiercelet, 1729. Ferner: Augmentations de nouveaux bastiments faits en France, Paris 1647.

für Jenen den ihm zugeschriebenen, unbedingten Vorzug höherer Kunstvollendung, welcher ein für alle Mal den früheren Stilen die Palme höherer Schönheit zuerkennt. Die älteren Theile sind noch durch Debrosse ganz unbeeinflußt: die Wände in Ziegelrohbau, die Fenster und Ecken in zierlichen Kalksteinquaderungen, die Dächer steil, das Ornament reichlich, die Säulenordnungen vermieden. Im Inneren ist der heutige Bibliotheksaal der wichtigste Raum. Die prachtvolle, von *Vouet* ausgemalte Decke desselben zeigt strenge Abtheilung in Felder und eine entschieden römische Behandlung des Ornamentes, namentlich der Arkanthusranken. Das Detail bewegt sich völlig in architektonischen Formen, die Bilder halten sich im Sinne Domenichino's innerhalb des ihnen gegebenen Rahmen. Auch die architektonische Gliederung des heutigen Saales der Handzeichnungen mit etwas kraus verkröpften Ordnungen und stuckverziertem Gewölbe gehört dieser Periode an, weist aber auf italienische Einflüsse.

Eine Anzahl von gleichzeitigen Schloßbauten im mittleren Frankreich gehören noch der älteren Kunstrichtung an. Dem Palais Mazarin ähnlich, wenn auch minder reich hinsichtlich der plastischen Ausschmückung, im Wesentlichen nur durch Quaderungen geschmückt ist das umfangreiche Schloß Pont in der Champagne, ein streng nach altem Schema um einen quadratischen Hof gruppirtes Bauwerk, mit Eckpavillons und einem der nach vorn abschließenden Mauer gegenüber angelegten Wohnflügel, welcher ein drittes ausgebautes Dachgeschoß besitzt, während die Seitenflügel zweistöckig sind.

Das höchst stattliche und infolge seiner älteren Theile malerisch gruppirte Schloß Tanlay bei Tonnerre in Burgund (1643—48)[1]) unterscheidet sich schon im Grundriß vor den älteren Bauten dadurch, daß der Wohnflügel tiefer, in der Mitte durch Längsmauern getheilt ist, während an der Façade zwei toskanische Ordnungen über einander sich befinden, sonderbarer Weise jede mit zu vieren gekuppelten Pilastern zwischen den schlichten Fenstern. Diese Ordnung fehlt an der sehr einfachen Außenfaçade, die durch das unbedingte Vorwiegen der wagrechten Linien sich vor anderen gleichzeitigen Bauwerken hervorthut. Selbst das Dach ist nur durch bescheidene Fenster und Ochsenaugen belebt. Ein Schmuckstück bildet dagegen das Chateau d'eau im Garten des Schlosses, das in seiner gequaderten, toskanischen Ordnung an den Luxembourg erinnert. In den Hofecken findet man noch thurmartig ausgebildete Wendeltreppen.

Eigenartiger noch ist die Anlage des Schlosses Chavigny in

---

[1]) Siehe Lübke, Geschichte der Renaissance in Frankreich. 2. Auflage, pag. 338.



der Touraine, bei welchem zu beiden Seiten des Hofes die Wohn- und Wirthschaftsräume untergebracht wurden, während den Mittelbau die sonst meist in einen Flügel verlegte Galerie bildet. Die Hoffaçade ist durch verkröpfte Pilasterbündel getheilt, die äußere sehr schlicht, wie denn überhaupt Lemuet stets das Hauptgewicht auf die Durchbildung der Hofansicht legt. Ein bemerkenswerther Raum ist die Kapelle, welche bei verhältnißmäßig geringer Grundfläche mit der steilen, reich stukkirten Kuppel über einer korinthischen Ordnung durch alle Stockwerke des Haupttraktes hindurch reicht. — Das Ganze erbringt den Beweis, daß Lemuet sehr wohl den Gebrauch der antiken Ordnung kannte, wie er sie überhaupt bei Inneneinrichtungen oft verwendete, daß mithin seine Vorneigung für die Gestaltungen der Frührenaissance nicht aus Unkenntniß, sondern aus bewußter Würdigung der altnationalen Formen entsprang.

War also Lemuet bis gegen die Mitte des Jahrhunderts fern von Paris beschäftigt und daher ohne Zusammenhang mit den dortigen Fortschritten der stilistischen Entwicklung, so finden wir ihn später an jenem Prachtbau in der Hauptstadt thätig, welchen Marie de Rohan-Montbazon, Herzogin von Chevreuse erbauen ließ, jene verführerische, ränkesüchtige Frau, welche 1632 unter Richelieu vom Hof verwiesen worden war und erst nach dessen Tode (1642) wieder auf kurze Zeit nach Paris zurükkehrte, aber erst seit dem Ende der vierziger Jahre dauernd dort ihren großen Einfluß geltend machen konnte. Also in dieser Zeit, wohl erst nach 1650, wurde das Hôtel Chevreuse (später de Luynes, gegenüber der Kirche St. Thomas d'Aquin, an Stelle des jetzigen Boulevard St. Germain) (Fig. 32) erbaut, welches die Hofanlage des Hôtel de Lyonne aufnimmt, jedoch die Treppen, wie schon am Hôtel L' Aigle, in besondern Pavillons vor dem Hauptbau verlegt. Dieser besteht daher aus nur einer Flucht Empfangszimmer. Nur an der linken Seite, hinter dem Bettsaale erweitern sich die Nebenräume in bequemer Gruppirung zu breiterer Anlage. Dieser Theil und seine wohldurchdachte Grundrißgestaltung wird den Architekten gewiß lebhaft anziehen. Ein Merkmal französischer Baukunst ist hier wohl zuerst zur Durchführung gelangt: das was sie selbst „Bienséance“ nannten, und was mit dem deutschen Worte Wohnlichkeit nicht völlig übersetzt ist. Die zahlreichen Feinheiten dieser Anlage fordern zu ihrem Studium heraus. So versuchte L. Sturm, der deutsche Bautheoretiker, der das Hôtel im Nov. 1716 besichtigte, durch einen neuen Plan dessen „Fehler“ zu beseitigen, indem er gerade die kleinen Verbindungsgänge und Nebenräume entfernte, welche seinen Reiz bilden.

In den Façaden des Hôtels, die aus zwei Stockwerken gleicher, ein-

fach umrahmter, und mit Dreieck-Giebel überdeckter Fenster ohne Ordnung sich zusammensetzen, zeigt Lemuet auch hier geringes künstlerisches Vermögen, wie denn auch sein Hôtel d'Avaux (später Beauvilliers und Roche Chouart, rue du Temple), und das Haus Tubeuf (rue des Petits Champs) nur bescheidenen architektonischen Werth besitzen.

Im Kirchenbau war der Meister wenig beschäftigt. Wir werden ihn später als am Bau von Val de Grace thätig zu nennen haben. Seine Augustinerkirche Notre Dame des Victoires, bekannt unter dem Namen Petits Pères (nahe dem Place des Victoires) war bereits 1629 von dem Ingenieur *Galopin* begonnen worden und konnte erst seit 1656 von Lemuet fortgeführt und erst 1740 vollendet werden, nachdem *Libéral Bruant* und *Leduc* sich an der Ausbildung nach einander betheiligt hatten. Dieselbe ist ein einschiffiges Kreuz mit noch gothisirendem Chor und rechtwinklichen Seitenschiffen: alles dies ohne höheren künstlerischen Werth und nach dem Vorbild von St. Sulpice durchgeführt.

Wonach Lemercier und Lemuet mit aller Kraft strebten, die Vereinigung einer nationalen Kunstauffassung mit klassischer Formensprache, das führte *François Mansart* (geb. zu Paris 1598, † daselbst 1666) mit einer das Können der beiden Zeitgenossen weit überragenden Geisteskraft durch. Entsprossen einer ursprünglich aus Italien eingewanderten Architektenfamilie, Schüler seines Onkels, des sonst nicht bekannten *Germain Gaultier,* ist er früh zu einer ausgedehnten Bauthätigkeit gekommen, ohne daß er je für den König selbst beschäftigt gewesen sei. In den späteren Jahren mochte dieser in Folge von *Lebrun's* Einfluß seiner ganzen Kunstauffassung wenig geneigt gewesen sein, und wirklich giebt es kaum größere stilistische Unterschiede zwischen zwei gleichzeitigen Landsleuten, als zwischen dem national strengen Baumeister und dem italienisch barocken Maler.

Schon das erste Werk, die Kirche der Feuillantiner-Mönche (1629), welche an Stelle der jetzigen Rue Castiglione nahe dem Vendômeplatz stand, machte dem jungen Künstler alsbald einen Namen. So bescheiden der Bau auch in den Abmessungen war, so pries ihn doch nach mehr als einem Jahrhundert Blondel als einen „coup d'essai.“ Unverkennbar haben die Façade von St. Gervais und Delorme's Tuillerien auf die Gestaltung desselben einen entscheidenden Einfluß geübt, denn er ist in der Vorderansicht fast eine Nachbildung der beiden Stockwerke der ersteren. Nur die hohen, gequaderten Obelisken über den seitlichen Säulenpaaren des Untergeschosses und die eigenartige

Behandlung des Giebelfeldes unterfcheiden den Bau grundfätzlich vom Vorbilde.

Aber es war ja in jener Zeit Frankreichs weit weniger der Zug nach Eigenartigkeit als nach innerer Vollendung in den gegebenen Verhältniffen von beftimmender Bedeutung. Diefe Vollendung eben, die Feinheit der Durchbildung, die überall wohl abgewogenen Beziehungen von Glied zu Glied, die klare Durchfichtigkeit und folgerichtige Steigerung des Entwurfes — das waren die Vorzüge, die an dem jungen Baukünftler am meiften bewundert wurden.

Die zweite, abermals kirchliche Aufgabe zeigt denfelben fchon um einen Schritt in der Entwicklung weiter. Es ift dies die Errichtung der kleinen Kirche des Dames de Sainte Marie (1632—1634), Rue St. Antoine. Manfart versuchte einen Centralbau aus dem Kreife heraus, nicht aus der Vierung zu entwickeln, ein Gedanke, deffen Fortbildung feit Bramante ruhte, gleichzeitig aber von Borromini und Bernini aufgenommen wurde. Die Wandungen des Kreifes gliederte der franzöfifche Künftler durch acht Pilafter. In den Achfen wurden größere, in den Diagonalen kleinere Kapellen angelegt. Die Pilafter find dem entfprechend ungleich weit von einander angebracht. Die größte Ausnützung des zwifchen Nachbarbauten eng bemeffenen Raumes war hierbei geboten. Die Außenanficht wirkt daher wenig günftig. Noch glaubte Manfart ftarke Streben dem etwas fchweren Tambour anfügen zu müffen, noch ift die Kuppel halbkugelförmig. Ueber dem Thor erhebt fich eine zweite, nicht eben glücklich an den Tambour angeklebte niedere Kuppel. Der Thorbau felbft ift von einer in fpäterer Zeit öfter aufgenommenen, hier zuerft auftretenden Form: breite Pfeiler an den Seiten, über dem Kämpfergefims eine Archivolte und über diefer das koncentrifch fich im Bogen fpannende, doch an den Seiten wagrecht verlaufende Hauptgefims. Ueber diefem erhebt fich ein Steinkreuz. In den fo gebildeten Umfaffungsbogen fteht die Kirchenthüre, eine ftreng und fein gezeichnete korinthifche Ordnung mit Verdachung und darauf lagernden Figuren, ferner ein über der Thüre angebrachtes Rundbogenfenfter; alles erfcheint

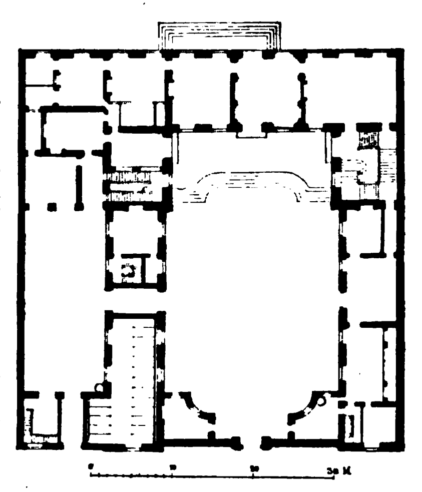


Fig. 32. Hôtel Chevreuse zu Paris. Grundriss des Erdgefchoffes.

einfach, mit ſpitzem Stift gewiſſenhaft und geiſtreich gezeichnet, doch ohne entſchiedene Plaſtik der Wirkung.

Das eigentliche Schaffensgebiet Manſart's iſt jedoch der Profanbau. In dieſem führte ihn der Bruder des Königs Ludwig XIII., Gaſton, Herzog von Orleans ein. Schon der Umſtand, daß er dieſem Fürſten diente, bekanntlich einem heftigen Gegner Richelieu's und unbedingten Anhänger der Königin Maria Medici, der mehrfach aus Frankreich flüchten mußte, mag ihn am Königshofe mißliebig gemacht haben. Aber Gaſton hatte, neben vielen unlöblichen, die gute Eigenſchaft, ein leidenſchaftlicher Verehrer antiker Kunſt zu ſein, ein Umſtand, der auf die Geſtaltung ſeines Landſitzes vielleicht nicht ohne Einfluß war. Er hatte nämlich die Abſicht, das berühmte Schloß zu Blois gänzlich umbauen zu laſſen. Es iſt jedenfalls ein Glück, daß der 1635 begonnene Bau (—1660) nicht zu Ende geführt wurde. Denn wir wären durch denſelben der herrlichen Frührenaiſſance-Façade beraubt worden, jenes nördlichen Flügels aus der Zeit König Franz I., der bekanntlich zu den glänzendſten Werken franzöſiſcher Baukunſt gehört.[1]) Für Manſart's Werk, das nun unvollendet neben dieſer zierlichen Façade ſteht, iſt die Nachbarſchaft der formenfrohen Frührenaiſſance die denkbar ungünſtigſte. Sein Bau erſcheint neben der Fülle des Details an derſelben ſchwerfällig, ja faſt roh. Aber ſie iſt, für ſich betrachtet, keineswegs ſo, vielmehr ein ſtreng im Sinne franzöſiſcher Hochrenaiſſance ſchlicht und edel durchgeführtes Werk. Das Schloß ſollte aus einem mittleren Oblong beſtehen, an deſſen Ecken ſich vier Pavillons mit ſteilen Dächern und bekrönenden Laternen anſetzen. Der Aufriß des Baues wird beherrſcht von ſtreng architektoniſchen Linien. Die beiden Stockwerke ſind gegliedert durch je eine Ordnung gekuppelter Pilaſter, unten eine joniſche, oben eine korinthiſche; zwiſchen der letzteren befinden ſich ſchlichte Fenſter mit auf einfachen Konſolen ruhendem Verdachungsgeſims; an den Riſaliten iſt das mittlere Pilaſterſyſtem etwas vorgezogen und über dem Hauptgeſimſe mit einem ſchlichten Giebel bekrönt. Eine niedrige Attika lehnt ſich über dem Mittelpavillon an denſelben an. Gegen den Hof zu fehlt dem Bau der Sockel, gegen die Außenſeite finden wir an deſſen Stelle ein von ſchlichten Stichbogenfenſtern durchbrochenes Halbgeſchoß.

Blois iſt jedoch nur eine Studie zu François Manſart's berühmteſtem Werke, dem Schloß Maiſons-sur-Seine oder Maisons-Lafitte bei St. Germain-en-Laye (1642—1651) (Fig. 33).[2]) Die Grundrißanlage entſpricht faſt genau der des Schloſſes zu Blois, nur daß zwei

[1]) Siehe Lübke, Geſchichte der Renaiſſance in Frankreich S. 67 und 89. Fig. 25.

[2]) Claude Sauvageot, Palais, Châteaux, Hôtels et Maiſons en France, Paris 1867. Bd. II.



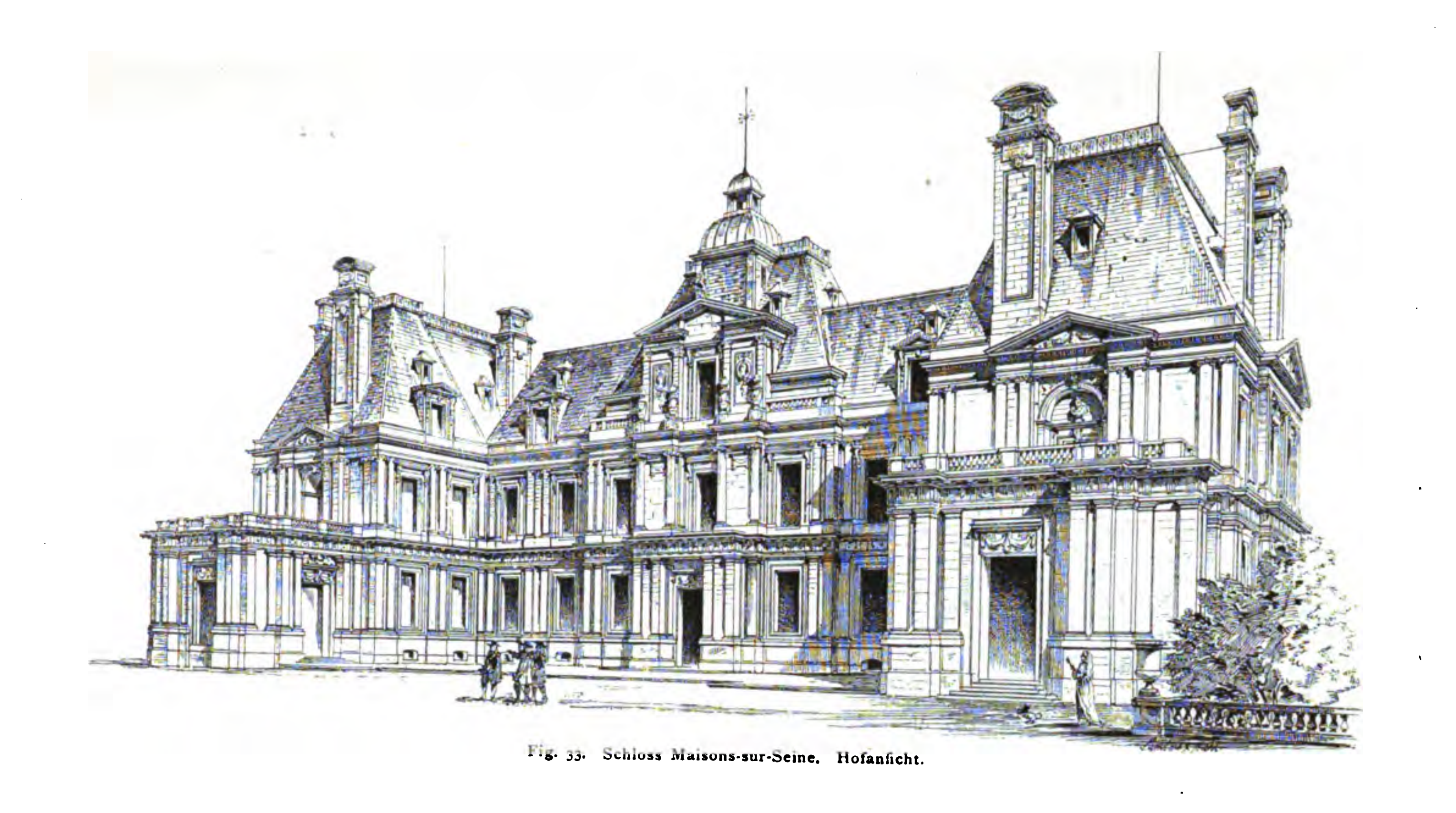


Fig. 33. Schloss Maisons-sur-Seine. Hofansicht.

der Eckpavillons, die an der Gartenseite, fortgelassen wurden, vor die bestehenden aber noch im Erdgeschoß zwei einen Balkon tragende offene Räume gelegt wurden. In dem nach beiden Fronten durch Risaliten ausgezeichneten Mittelpavillon liegt das nach beiden Seiten offene Vorhaus, ein künstlerisch höchst bedeutend ausgestatteter Raum (Fig. 34). Es ist derselbe also hier schon an die Stelle gerückt, welche im Luxembourg noch die Treppe einnimmt. Diese schließt sich rechts seitlich an. Die Gestaltung des Vorhauses ist eine streng architektonische. Toskanische Pilaster und entsprechende Säulen mit reich geschmückten Kanneluren zieren die Wände, tragen das des Frieses entbehrende, zierliche Gebälk, so wie das in strengen geometrischen Linien abgetheilte Spiegelgewölbe. An das Vorhaus schließt sich eine Flucht Zimmer an, von welchen das dritte sich in der alten, trefflichen Ausstattung erhielt. Die Decke ist durch Unterzüge einfach abgetheilt, reich und edel stukkirt, der Kamin setzt sich aus ganz geradlinigen Theilen zusammen: einem rechtwinklichen Relief über der Feueröffnung, und dem darüber sich befindenden Bilde des Großen Condé, dessen Rahmen von Atlanten gestützt wird. Die Wandflächen waren von edler, jetzt vielfach durch weißen Anstrich zerstörter Vertäfelung umgeben, deren Felder kleine jonische Pilaster trennen, die Thüren sind durchweg geradlinig, mit einfachem, naturalistisch behandelten Ornament belegt. Diese überaus strenge architektonische, durch den völlig weißen Anstrich noch gehobene, unmittelbar an Palladio'sche Vorbilder erinnernde Innenarchitektur zeigt sich in noch höherer Vollendung in dem letzten Saale, welcher durch Pilaster in den Ecken, und je zwei prächtigen korinthischen Halbsäulen an den Wandflächen gegliedert ist. Die Interkolumnien beherbergen, neben den Thüren und Fenstern, Statuennischen und die reich geschmückten Kamine. Die Decke wird durch je einen Balken über den Säulen in neun Felder getheilt, hat im Detail, in den Rosetten der Eckfelder, den Ornamenten mit Greifen, Putten, Dreifüßen u. s. w., in den Feldern zwischen letzteren und in dem figürlichen Schmuck im Mittel so viel ächten und edlen Klassicismus, daß die ganze Schöpfung als ein Meisterwerk durchbildeter französischer Spätrenaissance die größte Beachtung verdient. Die Lösung der Ecken an der Treppendecke zeigt, daß Mansart verwickelten dekorativen Aufgaben minder gewachsen war als der Darstellung einfach edler Ruhe. Der Hauptsaal des Obergeschoßes ist in schlichterer Architektur gehalten: die Färbung besteht aus Weiß mit wenig Gold, über der Thür befinden sich nach Art der Kameen gemalte Supraporten, an den Fenstern füllen Muscheln den Zwischenraum zwischen dem geraden Sturz und dem Bogen. Die Decke ist als ein Wolkenhimmel gemalt.

Sehr bemerkenswerth ist die Wandlung in der Ausstattung der weiteren, für das Wohnen bestimmten Räume des Obergeschosses. Hier wird dieselbe reicher, farbiger, trotz der vorwiegend geometrischen Linien belebter. Namentlich ein kleines, rundes Boudoir überrascht durch seinen glänzenden Schmuck. Da ist ein Parquet in Einlagen

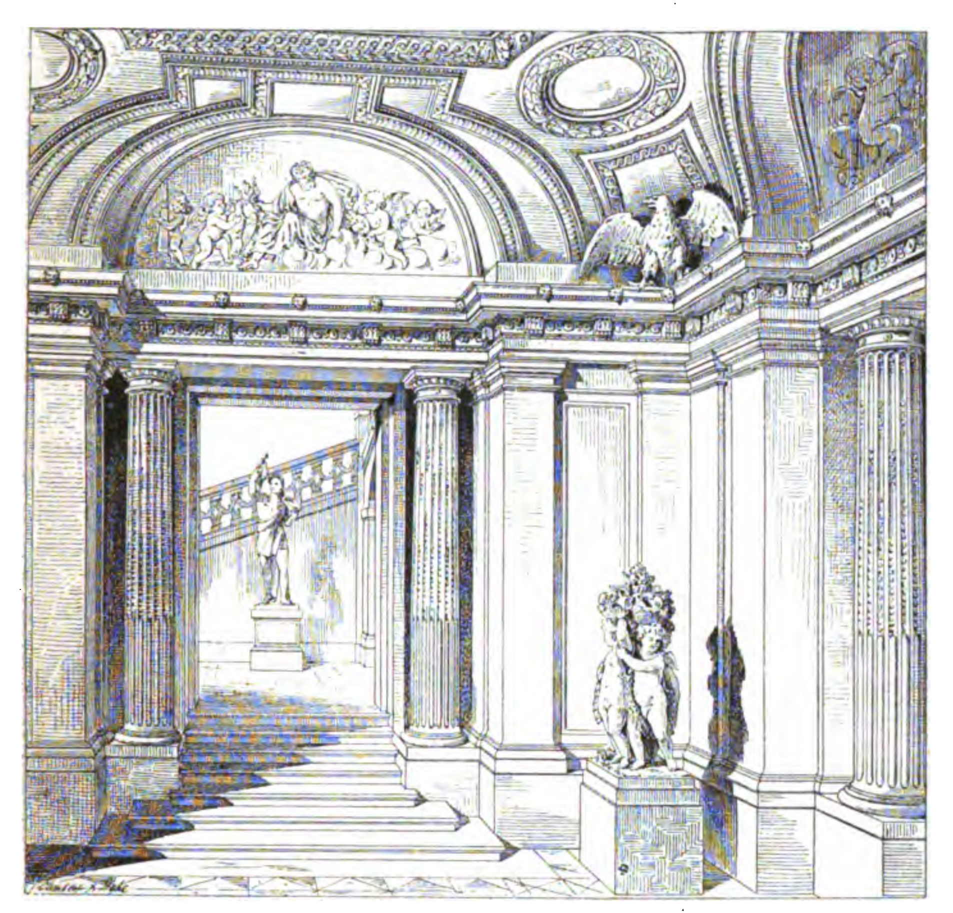


Fig. 34. Schloss Maisons-sur-Seine. Vorhaus.

von buntem Holz, Blei und Elfenbein, da sind intarsirte Wandbekleidungen mit in dunklem Holz und Blei kannelirten jonischen Säulen, ferner, zwischen diesen, Füllungen und Goldrahmen auf grünem Goldbrokat und bunt auf Gold gemalte Thüren. An der gewölbten Spiegeldecke schweben Putten im blauen Himmel. Das Ganze bildet ein entzückendes Beispiel wohnlicher, anheimelnder Pracht.

Am Grundrißentwurf erfreut auch hier die geschickte Anlage

der Nebenräume in den Pavillons. Dagegen trennt im Obergefchoß die Treppe noch die Flucht der nur durch den Podeft verbundenen Räume.

Das Schloß, errichtet für einen reichen Privatmann, verleugnet nirgends den Charakter des Landfitzes. Nach allen Richtungen frei liegend, erhalten die Zimmer meift von zwei Seiten Licht, die breiten Balkone fprechen für die Abficht mit der Natur in enger Verbindung zu bleiben. Jedoch fchwebte dem Architekten der Grundgedanke des feften Haufes immer noch vor. Nach der Gartenfeite finden wir noch den Graben, den feftungsartig fchräg anfteigenden Sockel, ja die Fallbrücke, während gegen den Hof nur drei Stufen das Erdgefchoß über den Boden heben. Die Umrißlinie ift nach franzöfifcher Sitte eine lebhaft bewegte. Jeder Gebäudetheil hat fein eigenes, fteil auffteigendes Dach. Ueber dem Mittelrifalit erhebt fich ein Dachaufbau mit Giebeln und kleinem Kuppelthurm. Die hohen Schornfteine tragen zur Belebung bei. Dagegen ift die zweigefchoffige Façade wieder fehr fchlicht und edel gehalten. Abermals gliedern fie gekuppelte Pilafter, dorifche und jonifche übereinander. Die auszuzeichnenden Façadentheile zeigen an ihrer Statt Säulen übereinander. Die Fenfterumrahmungen find fchlicht, im obern Gefchoß mit geraden Verdachungen auf Konfolen verfehen. Alles prunkende, bombaftifche ift gewiffenhaft vermieden, die Ordnungen find mit höchfter Feinheit und durchaus nach beften italienifchen Muftern gezeichnet und bei Stockwerkshöhen von 6½, bez. 6 Metern von ftattlicher Wirkung. Die kräftige, wagrechte Theilung durch die Gurt-, Sohlbank- und Sockelgefimfe erweift fich als ein erwünfchtes Gegengewicht gegen die wirkungsvolle, lothrechte Gliederung durch Rifalite und die hohen Dächer.

Der Eindruck des Baues auf die Zeitgenoffen und auf die folgende Periode war ein mächtiger. Schloß Maifons galt noch gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts für eines der erften Bauwerke der Welt. Nach 1750 fagt J. F. Blondel: „Combien ne sommes nous pas convaincus de notre insuffisance, lorsque toutes les années nous nous transportons à Maisons avec nos Eléves, pour nous y convaincre, que Mansard est le Dieu de l'Architecture et que ses ouvrages fournissent le modèle le plus parfait à imiter pour ceux, qui veulent atteindre à la plus grande celébrité.“ Können wir gleich in dies begeifterte Lob nicht vollftändig einftimmen, weil uns die ftrenge Befolgung der damals maßgebenden architektonifchen Gefetze nicht mehr als die höchfte Leiftung der Architektur erfcheint, fo müffen wir doch dem geläuterten Gefchmack des Künftlers, feinem feinen, maßvollen Sinne, feiner edlen Einfachheit, namentlich in jener Zeit des Barockftiles Anerkennung zollen, wie feiner

Meisterschaft, die Formen, welche Vignola und Palladio gelehrt hatten, mit ächt französischen Baugedanken zu durchdringen.

Riesig in seiner räumlichen Ausdehnung ist auch das Schloß Richelieu in welchem der große Kardinal geboren wurde und das er später in der glänzendsten Weise ausbauen ließ. Leider vermag ich aus den Kupferstichen Marot's nicht zu ersehen, in wieweit alte Bauten — das Schloß gehört sichtlich ganz der Zeit um 1600 an — und in wieweit neuere die mächtigen Anlagen ausmachen; während der Revolution wurde es zerstört.

Unter den Pariser Palästen Mansart's nimmt der Umbau des Hôtel de la Vrillière, (jetzt Bank von Frankreich, rue Croix des Petits Champs, 1635) sowohl als der älteste eine bemerkenswerthe Stellung ein, als durch die Schönheit seiner Grundrißentwicklung. Die beiden Arkadenhallen in den Seitenflügeln, den stattlichen Zimmerfluchten gegen den Garten, die geschickte Ausnutzung eines unregelmäßigen Grundstückes sind Mansart's Werk. Um den Ehrenhof legt sich ein dreiflügeliger, zweigeschossiger Bau. Die Mauerflächen der Façaden sind durch Blenden gegliedert; die Fenster bauen sich übereinander auf; das unverkröpfte Gurtgesims theilt jedoch die Stockwerke energisch und nimmt der Anordnung den Eindruck der noch an das gothische Vertikalsystem anklingenden, in Frankreich beliebten Frührenaissance-Formen. Die Dächer der Flügel sind beachtenswerther Weise flach. Die Thore des Mittelrisalites und die den Hof nach der Straße abschließende Mauer zeigen in ihren dorischen Ordnungen einen der wichtigsten Vorzüge Mansart's, seine Feinheit in der Kunst des Detaillirens. Schon 1719 baute *Robert de Cotte* das jetzt ganz veränderte Palais, namentlich im Innern, um.

Auch an dem Hôtel de Carnavalet (rue de Sévigné) nahm Mansart einen beachtenswerthen Umbau vor; die an dem Thor desselben befindlichen, von einem Bau des *Androuet Ducerceau* erhaltenen Skulpturen des *J. Goujou* fügte er geschickt in einer an die Façade der Kirche des Dames de St. Marie erinnernden Weise in seine Neuschöpfung ein. Dieser Zug ist sehr beachtenswerth, denn es spricht aus demselben, wie aus den restaurirten Façaden überhaupt, eine feine Eigenart Mansart's, seine Anhänglichkeit an die Werke seiner Vorgänger, an die Kunst der Frührenaissance, welche aus einer für jene Zeit seltenen geschichtlichen Auffassung der architektonischen Formen hervorgeht. In diesem Zuge äußert sich seine trotz des Klassicismus nationale Art in vollem Gegensatz zu der jesuitischen Kunst in Belgien.

Eine weitere, für Mansart höchst bezeichnende Form bietet das Thor dar, welches er dem Hôtel de Conty (jetzt Kriegsministerium,

rue St. Dominique) einfügte, ein Prunkbau von doppelter Stockwerkshöhe. Derselbe bildet eine allseitig gequaderte Nische im Korbbogen, deren einziger Schmuck die mächtige Flügelthüre mit geradem Sturz, gerader Verdachung über Konsolen und ein von Figuren gestütztes Ochsenauge bilden. Aehnlich ist sein Thor am Hôtel d'Aumont (rue de Jouy).

Das Hôtel Jars (um 1650, rue de Richelieu) gehört ganz unserem Meister an. Es gruppirt sich dasselbe um einen Hof derartig, daß nach der Straße zu ein sehr vornehmer Thorbau mit jonischen Pilastern und Attika errichtet wurde, links die Stall- und Wirthschaftsräume liegen und die Wohnräume in einem stattlichen Flügel vereint sind, welcher sich durch gute Vertheilung der Nebentreppen und eine ansehnliche Zimmerfront gegen den Garten auszeichnet. Interessante Vorbauten und Balkons auf jonischen Säulen beleben die Hinterfaçade. An allen diesen Privathäusern verschmäht Mansart die durchgehende Anwendung von Säulen- oder Pilasterordnungen. Er richtete seine Schmuckweise vielmehr auf dem Grunde der überlieferten Formen auf, indem er die Fenster mit Gewänden umgab, die Mauerflächen durch Umrahmungen gliederte und die Ecken durch dekorative Quaderung auszeichnete. Die Dächer sind fast durchweg die nach ihm, nicht weil er sie zuerst anwendete, sondern weil er sie zuerst zum wesentlichen Theile der französischen Architektur erhob, benannten, gebrochenen. An den Straßenfronten sind nur die Thore ausgezeichnet; alles übrige wirkt bei möglichst großer Einfachheit nur durch edle Verhältnisse und eine stets sachgemäße Behandlung des Materials. Streng unterscheidet Mansart die Bedeutung der Bauformen, um durch ihre Anwendung seinen Schöpfungen den entschiedenen Ausdruck ihres Zweckes zu geben. Die Verwendung von Säulenordnungen gilt ihm als der denkbar edelste Schmuck, darum bedient er sich derselben mit kluger Mäßigung nur an Palästen und Kirchen. Bei den Hôtels der Großen erscheinen sie dagegen nur an hervorragenden Theilen. Auch hierin müssen wir Mansart's feine Empfindung anerkennen, wenn wir gleich seine Ausdrucksformen nicht mehr überall für die zutreffenden erklären können.

Von zahlreichen weiteren Pariser Bauten Mansart's, dem Hôtel de Coislin (rue de Richelieu), dem Hôtel Guénegaud, dem Hôtel Chateauneuf (seit 1765 Laval, rue Coquillière), ferner von dem Rathhaus von Troyes, von den Schlössern Frênes bei Meaux, Berny, Balleroy bei Bayeux (angeblich, obgleich 1626—1636 errichtet, von Mansart), La Fertè Reuilly (Departement Indre, 1659), Gèvres, den jetzt zerstörten Theilen von Choisy-le-Roy vermag ich näheren Bescheid nicht zu geben, ja meist nicht einmal festzustellen, in wie weit

diefelben noch erhalten find. Wir müffen daher zu des Künftlers kirchlicher Bauthätigkeit zurückkehren, welche ununterbrochen neben der profanen herging. Eine weitere Studie nach St. Gervais war die Façade der 1611 begonnenen Minoritenkirche zu Paris, jetzt Kaferne in der rue de Béarn (nahe dem Place des Vosges), welche jedoch nur in ihrem unteren Gefchoß vollendet wurde. Marot und Blondel haben uns jedoch diefelben im Stich erhalten. Die Mittelparthie unterfcheidet fich im Wefentlichen von dem Vorbilde dadurch, daß das mittlere, jonifche Gefchoß fehlt, und die beiden feitlichen Syfteme minder breit, nur mit einer flankirenden Säule, dafür aber in beiden Gefchoffen gleich-

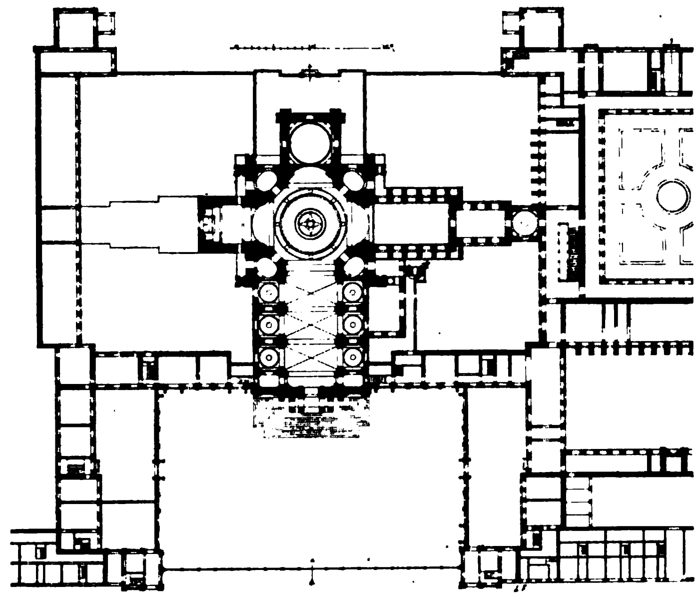


Fig. 35. Abtei Val de Grace zu Paris. Grundriss.

mäßig durchgebildet find. Neu ift dagegen, daß an diefe Façade zwei pavillonartige, mit Kuppeln bedeckte Flügel anftoßen, welche beftimmt waren, den Uebergang von der Façade zu den umgebenden Klofterbaulichkeiten zu vermitteln.

Zur Bekundung der Ideale, welche François Manfart in der kirchlichen Architektur vorfchwebten, wurde ihm eine mächtige Aufgabe zu Theil, nachdem Königin Anna zum Danke für die Geburt Ludwig XIV. den Bau der Abtei Val de Grace (1645 begonnen) befchloffen hatte. Leider konnte er aber die Kirche derfelben nicht vollenden, da er, als das Mauerwerk bis etwa 9 Fuss über der Erde fertig war, in Ungnade fiel. Da ihm fein erfter Entwurf zu Schloß

Maifons nach der Aufführung eines Flügels derart mißfallen hatte, daß er das Begonnene fofort wieder niederlegen ließ, verlor die Königin das Vertrauen zu dem Architekten. Jedoch errichtete er fpäter an dem Schloffe Frênes eine Kapelle, in welcher er im Kleinen darzulegen fuchte, wie er den Aufriß von Val de Grace gebildet haben würde, wenn nicht, nachdem *Jacques Lemercier* nach feinen Plänen das Untergefchoß fortgeführt hatte, der Bau bis 1654 liegen geblieben wäre. Später vollendeten ihn *Pierre Lemuet* in Gemeinfchaft mit *Gabriel Leduc* und *Duval*.

Der Grundriß der großartigen Anlage (Fig. 35) lehnt fich an einen älteren, um einen rechtwinklichen Hof gruppirten, von vier Thürmen flankirten Bau. Die Architektur desfelben erinnert durch die weit vorfpringenden ftrebenartigen Pfeiler fogar noch an Werke des 16. Jahrhunderts. Die Erweiterung bildet jedoch eine gefchloffene Baugruppe. In der Achfe fteht die Kirche, von deren Façade fich, einen rechtwinklichen Hof umfpannend, zwei Flügel nach vorwärts erftrecken. Diefe bieten wenig Bemerkenswerthes und haben nur den Zweck, auf die Kirche künftlerifch vorzubereiten. Der Grundriß diefer ift höchft bedeutend. An die Kuppel legt fich nach Often, Norden und Süden je eine jenen Thorbauten am Hôtel de Conty verwandten Halbkreisnifchen, nach Weften dagegen ein mit je drei Arkadenbogen gegen rechtwinkliche Seitenkapellen fich öffnendes Langhaus an. Der Grundriß kennzeichnet fich demnach als eine Mifchung jenes in Dames de St. Marie niedergelegten Gedankens — es fehlen auch die kleinen Kapellen in den Diagonalen nicht — mit jenem des Gefù zu Rom. Auch die Innenarchitektur des Val de Grace (Fig. 36) ift jener Mufterkirche verwandt. Einfache, korinthifche Pilafter tragen das auch hier unverkröpfte Hauptgefims, die Gurten des Tonnengewölbes wie auch die großen Zwickel der Kuppel find kaffettirt, die Gewölbfelder in Stuck verziert. Das Licht bricht in die Nifchen, wie in das Tonnengewölbe durch breite Obergadenfenfter ein. Die Kuppel ift über dem Tambour als Halbkugel eingewölbt, innen ziemlich kahl, da nur fchwächliche Pilafter zwifchen den Fenftern und Gurtgefimfe fie gliedern. An jede der Kuppelnifchen legt fich ein Anbau. Nach Norden eine rechtwinkliche, nach Often, der Regel gemäß, eine hier achteckige, mit flacher Kuppel überdeckte Kapelle, nach Süden endlich ein ausgedehnter, doch künftlerifch unbedeutender Chor für die Nonnen. In die großen Kuppelpfeiler find kleine Rundkapellen eingefchloffen, über welchen ein oberes Gefchoß angebracht und gegen die Vierung als Empore geöffnet ift. Der riefige Altar Leduc's mit gewundenen Säulen und gradartig auffteigenden, eine Laterne tragenden Gurten entftand unter dem Einfluß desjenigen von St. Peter. Die Façade dagegen dürfte

ganz nach Mansart's Entwurf geschaffen sein. Das Mittelschiff wird durch eine zweistöckige Anlage groß, doch ohne Uebertreibung zum Ausdruck gebracht. Vor dasselbe legt sich im Erdgeschoß eine offene, gleichzeitigen italienischen Bauten gegenüber auffallend antik empfundene, korinthische Säulenhalle. Im Uebrigen ist der Einfluß der Sorbonne unverkennbar. Eigenartig dagegen ist die Entwicklung der Kuppel, schon um deswillen, weil sie die volle Breite des Lang-

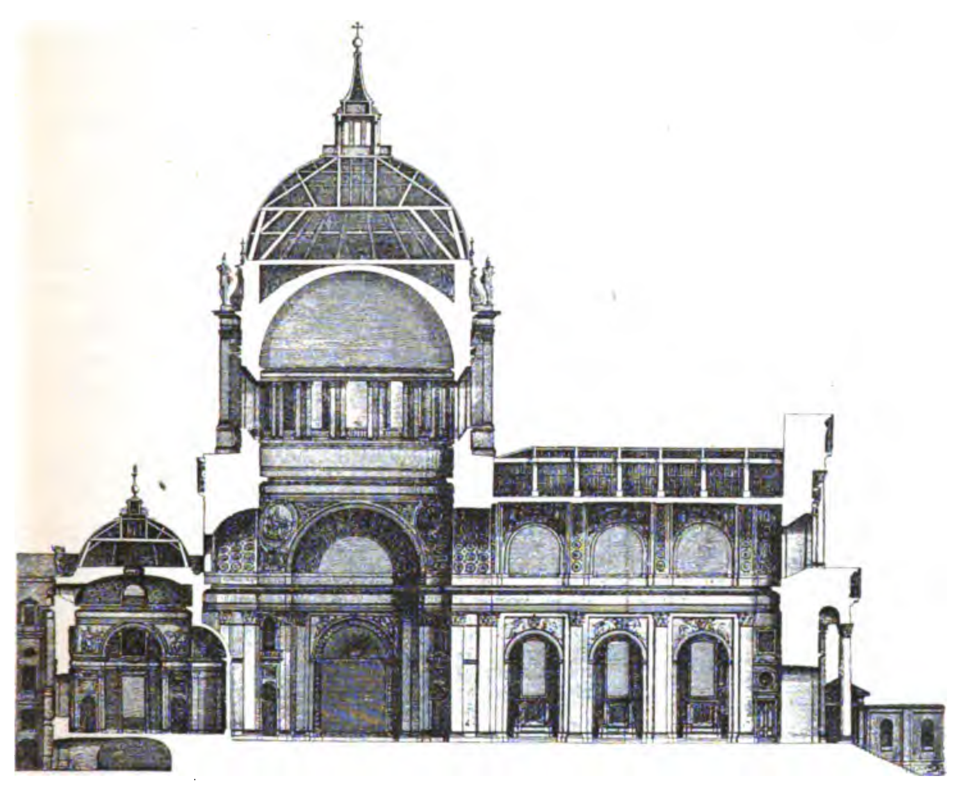


Fig. 36. Abtei Val de Grace zu Paris. Längsschnitt.

hauses einnimmt, und infolge der Größe der Façade und der geringen Tiefe des Kirchplatzes nothwendiger Weise sehr in den Höhenmaßen gesteigert werden mußte, wenn sie überhaupt wirken sollte. Der rechtwinkliche Unterbau, welcher bis in die Höhe des flachen Schiffdaches reicht, ist sehr einfach, fast ärmlich gegliedert. Nun erst theilt sich die Masse: vier Eckthürmchen und der runde Tambour wachsen aus derselben hervor. Letzterer ist durch 16 weit vorgekröpfte, korinthische Pfeiler lothrecht gegliedert, über welchen Gesimse, Statuen, und hinter letzteren Konsolen den Uebergang zur Kuppel bilden. Alle Verhält-

nisse sind auch deshalb so gestreckte, weil die Außenkuppel wieder in Holz gebildet ist, und es daher der Konstruktion wegen nöthig erschien, dieselbe erst über dem Scheitel des inneren Gewölbes ansetzen zu lassen. Dadurch erscheint sie zu klein gegen den übermächtigen Tambour und Bernini hatte nicht unrecht, wenn er von ihr sagt: une petit calotte sur une grosse tête. Aber diese Vorwürfe treffen nicht Mansart, sondern seine Nachfolger. Schwerlich hätte ersterer sich zu Verhältnissen verstanden, wie sie beispielsweise die Fenster des Tambour haben, zu Künsteleien wie die ganz verschiedene Höhenanlage derselben an der inneren und äußeren Seite, u. a. m.

Dies erweist auch die Kapelle von Frênes (Fig. 37), welche ich nur aus in Kupferstich hergestellten Querschnitten kenne. Die Außenarchitektur ist auf denselben nicht ersichtlich. Im Innern ist die Anlage dieselbe, wie Val de Grace, bis auf die durch geringere Breite der Vierungsmauer bedingte schlankere Gestaltung der Kuppel, deren konischer, mit Gurten belebter Körper in einem offenen, nochmals überwölbten, kleinen Kranz endet. Ferner ist die zierlichere Gestaltung der Architektur im Tambour, namentlich der Brüstung desselben und die Beschränkung des Langhauses auf nur ein hier mit einer Flachkuppel bedecktes System zu beachten.

In François Mansart's Kunst sind einzelne Momente von schwerwiegender Bedeutung.

Zunächst zeichnet ihn ein kräftiger, nationaler Stolz aus, der ihn eine französische Kunst zu schaffen antrieb. Wohl studirte er die großen, italienischen Theoretiker des 16. Jahrhunderts, jedoch nur um die Antike durch sie um so besser verstehen zu lernen. Er ist auf das eifrigste besorgt, die antiken Formen in größter Reinheit wieder zu geben, er sucht ihre Anmuth, die Gesetze ihres Aufbaues, den Inhalt ihrer Formen zu erfassen. Alles Barocke, alles Uebertreiben, namentlich das Mischen der verschiedenen Künste, das Ueberwuchern der Skulptur in der Baukunst vermeidet er streng. Er vergißt nie die feine Durchbildung der Einzelheit, die gewissenhafte Behandlung der Profile, das Studium der Verhältnisse der einzelnen Theile zu einander. Emsig ist er beflissen, die antiken Vorbilder nach dieser Richtung zu prüfen, die Ordnungen nach dem Geist der Alten, wie er ihn auffaßt, zu verwerthen. Aber er ist auch von der höchsten Achtung vor den großen Meistern der französischen Renaissance durchdrungen. Ihre nicht immer formenrichtige, doch stets durch Feinheit, Anmuth und Tüchtigkeit der Durchbildung, durch edlen Schmucksinn ausgezeichneten Schöpfungen sind ihm ein Quell der Erfrischung und Anregung. Dort sucht er seine schöpferische Kraft zu stärken, während er an der

Antike ſie zu läutern trachtet. Darum iſt Manſart nationaler als irgend einer ſeiner Zeitgenoſſen, hierin der getreuen Schüler Desbroſſe's.

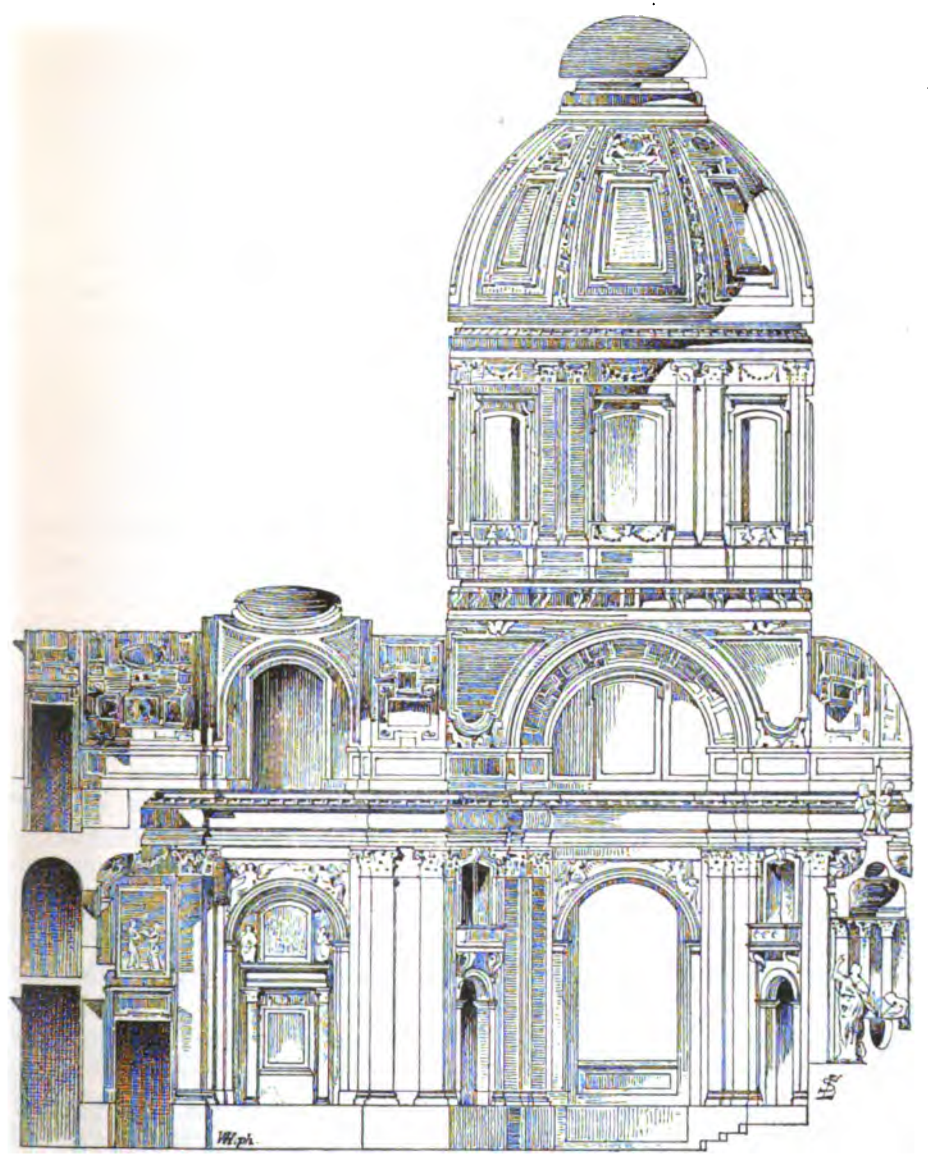


Fig. 37. Kapelle im Schloſſe Frênes. Längsſchnitt.

Manſart iſt in ſeiner Kunſt eine durchaus vornehme Erſcheinung. Nicht Prunken, nicht einſchmeichelnder Reiz entſpricht ſeinem Weſen. Er macht dem Geſchmack der Zeit keine Zugeſtändniſſe, er arbeitet

nicht um äußere Anerkennung. Ihm ist es um eine geläuterte Schönheit zu thun. Er riß, wie wir sahen, einen begonnenen Flügel von Maisons nieder, der ihm nicht genügte. Der Spott der Menge hielt ihn nicht ab, vor allem sich selbst künstlerisch zufrieden zu stellen. Er ist ein Edelmann unter den Architekten, der eher bei Seite tritt, als daß er von seinen Ueberzeugungen abweicht, inmitten des in Aeußerlichkeit verfallenden Hofes eine vornehme, ihren Ueberzeugungen treue Künstlernatur. Werke, wie die seinen, waren in keinem Land der Welt zu jener Zeit möglich. Nicht das Italien Bernini's, noch das Belgien Francquart's, vermochten Gleiches zu schaffen. Nur Campen und Jones, die Niederlande und England zeigen sich ihm mehr oder minder verwandt. Der Grund zu dieser Gemeinsamkeit ist aber nicht in einem geistigen Uebergewicht, einer Einflußnahme Frankreichs zu suchen, denn in allen drei Ländern vollzog sich die Entwicklung selbständig; sondern es ist dies unzweifelhaft der protestantische Geist, der in allen drei Ländern gleichmäßig wirkte. Aus den klassicistischen Werken dieser drei Künstler spricht eine Geistesrichtung, welche fern ab liegt von dem fanatischen Zug hingebender Gläubigkeit, dem Versenken in die Mysterien eines mit allen Mitteln der Kunst veredelten, pomphaften Satzungsglauben, dem schwülen Hauch der Gegenreform, sondern vielmehr sich erwärmt in einer Weltanschauung, welche in klarer Verständigkeit, nüchternem Erwägen ihre Aufgabe zu erfüllen trachtet, die für Ergründung und Anwendung gesetzmäßiger Formen eintritt. Und gerade nach dieser Richtung ist Mansart der hervorragendste unter seinen Zeitgenossen. Wenn ich gleich nicht weiß, ob er Hugenotte war, wie Desbrosses, so hat er doch viel von dem Geiste des protestantischen Frankreichs in seinen Werken. Daß er katholische Kirchen baute, spricht nach dem Beispiel von St. Gervais nicht gegen die Annahme, er sei dem reformirten Glauben zugeneigt gewesen. Folgte er vielleicht auch nicht mit gläubiger Andacht den Lehren der Prediger, war er vielleicht Weltmann genug, um sich mit dem Katholicismus abzufinden, so schlummert in ihm doch unverkennbar ein ganz modernes Bewußtsein, jene freie Menschlichkeit, die später zum Bruch mit den Ueberlieferungen führen sollte. Auch an der Wirkung seines Auftretens ist dies zu ersehen. Die Schule François Mansart's hat sich fast ausschließlich über die protestantische Welt verbreitet, zugleich mit der Auswanderung der Refugié's. Wir werden ihr überall dort begegnen, wo diese willige Aufnahme fanden, zuerst in den Niederlanden, dann in einzelnen Gebieten Deutschlands, später im ganzen protestantischen Norden.

Die klassicistischen Bestrebungen der Architekten jener Zeit kamen auch zum literarischen Ausdruck. Diesen bewirkte ***Abraham Brosse***

(geb. zu Tours 1610, † dafelbft 1678)[1]), welcher in feinem Werke, „Traité de maniers de dessiner les Ordres de l'Architecture antique en toutes leurs parties“ (Paris 1664?) fich ganz dem Einfluß der italienifchen Lehrmeifter Palladio, Vignola und Scamozzi hingiebt. Mehr aber noch zeigte *Jean Marot* (geb. zu Paris 1619, † dafelbft 1679), unermüdlichen Eifer, die Bauwerke feiner Zeitgenoffen im Stich zu veröffentlichen. Sein Sohn *Daniel Marot* ftellte aus deffen Blättern das Werk „L'architecture françoise,[2]) die wichtigfte Quelle für die Baugefchichte Frankreichs in jener Zeit zufammen; ließ fich aber auch das Studium der Antike angelegen fein. Daß es hierbei gerade der felbft dem Barock verwandte Sonnentempel zu Baalbec war, der ihn vorzugsweife befchäftigte, daß er alfo in den letzten Entwicklungsftufen altrömifcher Kunft die Vorbilder für fein Schaffen fand, ift der noch wenig urtheilskräftigen Zeitauffaffung zu Gute zu rechnen. Daß er fich aber von der Wiedergabe eigentlich barocker Kunft, ja felbft von Lebrun fern hielt, vielmehr überall der alten Schule treu blieb, darf ihm als ein Bekenntniß feiner Kunftanfchauungen angerechnet werden. Seiner Schaffensluft ließ er in einer Reihe von Entwürfen zu Triumphbogen freien Lauf, welche bei lebhafter Umrißlinie und vielfach wechfelnder Ausftattung, bei reichlicher Verwendung von Pilafter und Säulenftellungen, Quaderungen und Giebeln doch immer in geometrifchen Formen und innerhalb der Gränzen der älteren franzöfifchen Richtung fich bewegen.

[1]) Ich benutzte hier die leider noch ungedruckte Abhandlung meines Freundes Dr. Carl Berling über „Die Entwicklung der Säulenordnungen Vitruv's bei den franzöfifchen und deutfchen Theoretikern des XVI—XVIII. Jahrhunderts.«

[2]) Erfchienen zu Paris 1727 und 1751.





II. KAPITEL.

Poussin und Lebrun.



olange in der franzöfifchen Architektur die an klaffifchen Vorbildern, an Palladio, Vignola und Scamozzi fich aufrichtende nationale Art, mit der zur neueren italienifchen Richtung hinneigenden Kunftauffaffung in Streit lag, während hier, der Eigenthümlichkeit der Baukunft entfprechend, die Uebertragung von einem Lande zum anderen fich langfamer vollzog, forgten die Maler für eine weit rafchere und entfchiedenere Annäherung an die unzweifelhaft ftiliftifch fortgefchrittenere Schaffensart, welche jenfeits der Alpen in Blüthe ftand.

Nicolas Poussin (geb. zu Andelys in der Normandie 1594?, † zu Rom 1665) und *Simon Vouet* (geb. zu Paris 1590 oder 1582, † dafelbft 1646) find die beiden maßgebenden Künftler, welche durch langjährige Anwefenheit in Italien fich ganz mit dem Wefen der dortigen Kunft erfüllten und, in ihre Heimath zurückgekehrt, fie auf diefe zu übertragen fuchten.

Pouffin bildete fich an Domenichino. Er hat von feinem Meifter die breite Behandlung der Maffen, die fchöpferifche Kunftfertigkeit, die Größe der Auffaffung erlernt. Aber in feinen Entwürfen äußert fich fchon eine Eigenthümlichkeit, die in den fpäteren Franzofen noch deutlicher fich zeigt. Bei den ungeheuren Flächen, welche die italienifche Malerei mit ihren Schöpfungen zu füllen hatte, bei der Rafchheit mit der dies gefchah, ift es felbstverftändlich, daß die Kunft des Entwurfes eine mehr fchematifche Durchbildung erhielt. Es kam darauf an, die großen

Maſſen überſichtlich zu gliedern, die Linien zu einander in Uebereinſtimmung zu bringen. Mehr und mehr zeigte ſich als das Bequemſte, namentlich nach Rafael's Vorbild, den Gruppen einen pyramidalen Aufbau an ſich und im Verhältniß zu den übrigen zu geben. Aber wenn auch dieſes Mittel vielfach verwendet wurde, ſo wußten die italieniſchen Maler doch dasſelbe in freier Weiſe zu benutzen, da es ein Erzeugniß ihres künſtleriſchen Willens, mit ihrer Fortentwickelung entſtanden war. Die großen Schöpfungen der römiſchen Meiſter aus der erſten Hälfte des 16. Jahrhunderts haben wohl einen feſt gegliederten Aufbau von Gruppe zu Gruppe, doch iſt derſelbe mehr das Werk der künſtleriſchen Eingebung als einer vorhergehenden Erwägung. Die Grundſätze ſteckten in den Künſtlern und kamen daher ungezwungen und lebendig mit einer künſtleriſchen Sicherheit zum Ausdruck, welche durch Verſtöße gegen die Regel, kräftige Ueberſchneidungen der Hauptlinien, ſich nicht beirren ließ.

Anders bei Pouſſin. Der Fremde, in kleiner angelegter, befangener Kunſtweiſe aufgewachſen, ſah zunächſt den Meiſtern die Grundſätze ab und ſchuf nach dieſen. Ihm waren ſie nicht ein Theil ſeiner ſelbſt, ſondern eine über ihm ſtehende Gewalt. Darum beugt er ſich vor denſelben, darum iſt er ſchüchterner, minder unmittelbar im Entwurf. Die Gruppen werden ſtärker betont, die Figuren zum Knieen oder Bücken gezwungen, um die gewünſchten, anſteigenden Linien zu erhalten, der Aufbau iſt von jener oft nüchternen Durchſichtigkeit, welche wir an den unter gleichen Umſtänden ſchaffenden Meiſtern der neuern deutſchen Schule, eines Cornelius oder Kaulbach kennen. Man vergleiche den „Manna-Regen" Pouſſin's mit Kaulbach's „Zerſtörung von Jeruſalem".

Pouſſin ſuchte unverkennbar mit dem Verſtande nach den Geſetzen, welche jene in unbefangener Meiſterſchaft verwendeten. Er war mit einem ungleich größeren Ernſt, mehr Gründlichkeit, aber dafür um ſo geringerer Freiheit und künſtleriſcher Harmloſigkeit ausgeſtattet. Es entſprach durchaus der philoſophiſch-aufklärenden Richtung der damaligen Franzoſen, dem Volke des Descartes, ſich in das Weſen der Kunſt mittelſt der Gedankenthätigkeit zu verſetzen und durch ſcharfe, abwägende Beobachtungen zu ergründen, was die Italiener unbewußt, aus ſinnlicher Empfindung ſchufen.

Dazu kam, daß Pouſſin der italieniſchen Kunſt als ein Fremder gegenübertretend, nicht in derſelben aufgewachſen war, ſondern unverkennbar mit vorſichtiger Wahl ſich ihr näherte. Als er Rom betrat, war er durch die Schule von Fontainebleau freilich ſchon auf die Barockmalerei vorbereitet. Aber er hatte ſich auch der Antike und der ſelb-

ſtändigen Naturauffaſſung zugewendet. Er war nicht im Barock groß geworden, ſein Auge war nicht getrübt für den Blick auf andere Werke, während die italieniſchen Künſtler damals ſich völlig ſicher in dem Gedanken fühlten, die einzig wahre Kunſt zu beſitzen, in der Antike wie in der Renaiſſance nicht ein Vorbild, ſondern nur eine Vorſtufe ihres Schaffens ſahen.

So hat denn Pouſſin die Antike in höherem Sinne erlernt und verſtanden als irgend ein Italiener jener Zeit. Das beweiſen ſeine architektoniſchen Hintergründe, welche die Schlichtheit Fontana's oft ins Nüchterne übertrieben. In einzelnen Fällen, wie dem „Tode der Sapphira" ſieht man den unmittelbaren Einfluß Palladio's. Wichtiger ſind die für Basrelief von ihm entworfenen Zeichnungen der Thaten des Herkules, welche mit einer für jene Zeit bewunderungswürdigen Schärfe das Weſen klaſſiſcher Bildhauerkunſt erfaſſen, namentlich aber die wenig zahlreichen ornamentalen Entwürfe, in denen ſich ein ſo ſtrenges Studium der altrömiſchen Ornamentik kund giebt, daß man beim Anblick derſelben in die Zeit um 1800 ſich verſetzt denkt. Ebenſo äußert ſich in den Landſchaften oft ein überraſchender Sinn für die Eigenart antiker Tempelbauten, welcher nur aus einem ſelbſtändigen Studium der damals noch unberührt vom Eifer der Nachgrabung liegenden Ruinen der ewigen Stadt ſich entwickeln konnte.

In gleicher Richtung bewegte ſich, trotz perſönlicher Gegnerſchaft, der etwas ältere *Vouet*. Seine Vorbilder, die Venetianer Meiſter, gaben ihm von vorn herein eine größere Freiheit im Entwerfen. Minder tief angelegt, übergab er ſich williger der Führung ſeiner Lehrer. Auch in der Architektur ſehen wir ihn ganz der breiten Wucht der Zeitgenoſſen in Italien folgen. In ſeinen ornamentalen Arbeiten aber[1]) zeigt ſich eine ähnliche Auffaſſung der Antike wie bei Pouſſin. Es ſind auſſteigende Füllungen, in einzelnen Fällen nach dem Vorbild rafaeliſcher Loggien-Malerei, aber in ungleich breiteren, volleren Formen, mit ſaftig ſich ausbreitenden römiſchen Akanthusranken, dem florentiniſchen Detail nachempfundenen Kartuſchen, ſchwerer, alle Flächen erfüllender Vertheilung. Aber trotzdem iſt die Haltung von jener ganz unitalieniſchen Klaſſicität, welche in den Werken der Folgezeit zu einer der entſcheidenden Eigenarten franzöſiſcher Kunſt wurde.

An Vouet und Pouſſin ſchloß ſich, beiden als Schüler nahe ſtehend, *Charles Lebrun* (geb. zu Paris 1619, † daſelbſt 1690), deſſen Name für ſich ſchon ein künſtleriſches Syſtem in Frankreich bedeutet. Das erſte

[1]) M. Dorigny, Livre de diverses grotesces, peintes dans le cabinet et bains de la Reyne regente au Palais Royal par S. Vovet, Paris, 1647.



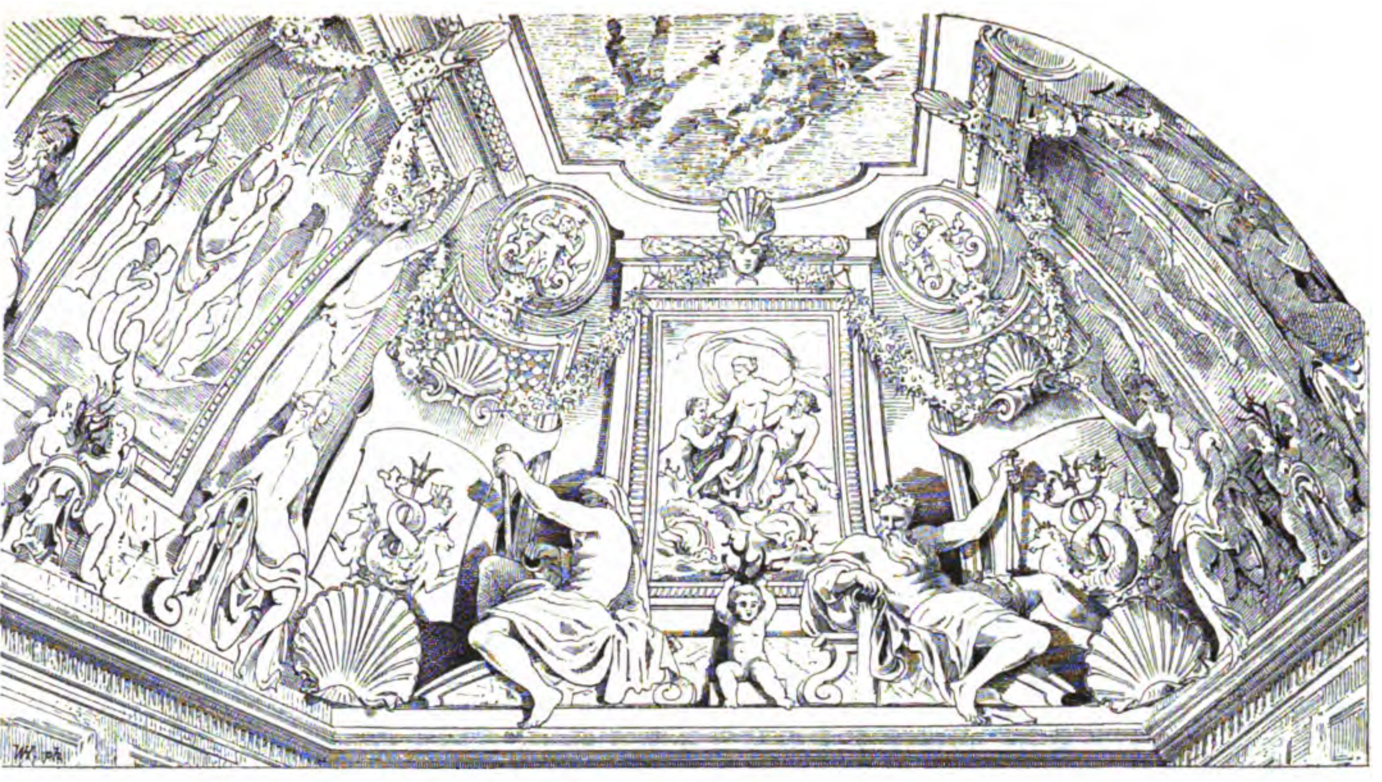


Fig. 38. Hôtel Lambert-de-Thorigny zu Paris. Decke der Galerie.

große Werk, welches der junge Meifter nach feiner Rückkehr aus Rom in Paris ausführte, kündete alsbald in voller Schärfe feine Richtung an: die Decke der Galerie im Hôtel Lambert-de-Thorigny (1649) (Fig. 38). Man muß diefe etwa mit der gleichzeitigen Innendekoration von Maifons-Lafitte, mit den Werken Manfart's vergleichen, um zu verftehen, wie gewaltfam die Neuerungen find, welche der aus Italien zurückkehrende Künftler in Frankreich durchzuführen beabfichtigte.

Aber auch den Arbeiten Pouffin's gegenüber zeigt fich ein entfcheidender Umfchwung. Man muß eben bedenken, daß Lebrun, als er 1642 nach Rom kam, Domenichino nicht mehr am Leben und in Pietro da Cortona den leitenden Kopf der dekorativen Malerei fand. Dem Vorbilde diefes berückend geiftvollen Künftlers gab er fich mit ganzer Kraft hin. Das Gewölbe der Galerie ift durch gefchwungene Gurten in fchwer umrahmte Felder abgetheilt. Die Figurengruppen in den letzteren find wuchtig, zu gewaltig für den Raum, fo daß fie die architektonifchen Linien mit ftarken Maffen naturaliftifch überfchneiden. Jene Mifchung von Plaftik, Malerei und Architektur, welche an den Dekorationen des Palazzo Pitti ihre Triumphe feiert, ift hier aufgenommen, wenngleich gemildert dadurch, daß den übervollen Schwingungen der Barocklinie einfachere Kurven vorgezogen, die Geraden nicht mit Abfichtlichkeit vermieden wurden, daß fomit bei gleicher Formenfprache eine gewiffe, für klaffifch gehaltene Mäßigung im Ton angewendet wurde.

Denn auch Lebrun war beim Schaffen der fich fo ftürmifch darftellenden Werke innerlich ein kühl denkender Verftandesmenfch; er hat jene vorfichtige, regelrechte Kunft des Anordnens dem Pouffin abgelernt, ja er führte fie, wie der „Kindermord" beweift, bis zur Langweiligkeit durch; auch er hat in feiner dekorativen Architektur einen Zug zum Wiffenfchaftlichen, zeichnete klaffifche Säulentempel (z. B. im „Triumphzug des Konftantin"), wie fie die gleichzeitige Baukunft nicht anwendete, Hintergründe aus der Campagna, ja Frührenaiffance mit ausgefprochen antiquarifchen Rückfichten, welche den gleichzeitigen Italienern fern lagen.

Dabei bildete er jenen in Pouffin fchon erwachten Naturalismus weiter, der mit der Neigung fich verband, den Dingen eine außer ihrem Wefen liegende, nicht finnlich, fondern nur auf dem Wege des Nachdenkens erkennbare Bedeutung beizulegen. Wer das Ornament der Renaiffance, wer beifpielsweife jenes der vatikanifchen Loggien betrachtet, wird vergeblich nach einem bedeutfamen Gedanken im Ornamentalen fuchen. Die Dinge find, wie in der Natur um ihrer felbft willen da, nicht um dem Befchauer tieffinnige Räthfel aufzuerlegen.

Nicht fo bei Lebrun; wie in feinen Bildern, fucht er im Ornament das Beziehungsreiche. Er ift als Maler ungleich weniger geiftreich als die Renaiffancemeifter, aber er fordert geiftreichere Befchauer. Die Dinge find nicht an fich tieffinnig, fondern fie fordern eine aus Wefen in Vorftellungen umfchaffende Thätigkeit. Das Ornament fängt an fich ftatt aus Pflanzenwerk und aus gebunden behandelten thierifchen und menfchlichen Geftalten aus thätigen Wefen zu bilden, welche gewiffe Gedanken dem Befchauer vorleben follen. Sie bedürfen hierzu der vollen Wirklichkeit des Naturalismus.

Nirgends äußert fich diefer mehr und zugleich augenfcheinlich häßlicher als in den Entwürfen Lebrun's zu Fontainen für Verfailles.[1]) Welch fonderbare Gedanken werden hier hervorgebracht. Da ift eine Daphne, aus deren Fingern, find Amoretten, aus deren Pfeilen, ja da ift ein Antheus, aus deffen aufgeriffenem Munde das Waffer hervorfprudelt. Die verwandten Gedanken der römifchen Architekten, des Maderna und Bernini, find völlig überboten, der Naturalismus giebt feine größten Trumpfe aus.

Lebrun war nun, feit 1660 zum Direktor der Gobelinmanufaktur ernannt, der maßgebende, von Ludwig XIV. am höchften gefchätzte Künftler Frankreichs und hatte fomit neben dem künftlerifchen einen fehr fachlichen, allen Kunftgenoffen empfindbaren Einfluß auf die Entwicklung der Dinge auch hinfichtlich der Architektur. Das heißt: mitten in die etwa der Spätrenaiffance Italiens verwandte, vorfichtig abwägende Kunftrichtung eines Levau und Manfart trat die derbe, rückfichtslofe Kraft des Barockftiles in feiner fortgefchrittenften Geftaltung.

Lebrun leitete die königlichen Bauten bald als oberfter Richter in allen Gefchmacksfragen. Zunächft fchuf er die großartigen Dekorationen aus Anlaß der Vermählung des Königs mit Maria Therefia von Spanien 1662. Sein Triumphbogen für die Place Dauphine erinnerte an Vorbilder Rubens': zu Seiten des Thores Doppelhermen, darüber ein Bild in barockem Rahmen, endlich eine von einer Genie überragte Pyramide. Neu war der Gedanke des Triumphbogens bei St. Gervais; diefer wurde von einem Felskegel bekrönt, auf welchem Apoll und die Mufen zwifchen Palmen, Alles in naturaliftifcher Plaftik dargeftellt, erfchienen.

Die Höhe von Lebrun's Thätigkeit auch in architektonifcher Beziehung entfaltete fich am Ausbau des Schloffes Verfailles, aus welchem er nach und nach die Architekten völlig verdrängte. Hier

[1]) Ch. Lebrun, Recueil de divers desseins de Fontaines et de Frises Maritimes.

entstand im ersten Stock jene glänzende Flucht von Prunkräumen, welche die Größe des französischen Königsthums, seine weltbeherrschende Macht und den Glanz des Trägers der Krone künstlerisch bekunden sollten.

Durchwandelt man den nordöstlichen Flügel des Schlosses, so findet man in der ganzen Anlage die unmittelbare Anlehnung an Cortona's Dekorationen im Palazzo Pitti, die Reihe der nach den Gottheiten benannten Säle, deren Mythologie die Gegenstände der Deckendekoration entnommen sind. In den sechs stattlichen Räumen vollzieht sich eine gewisse Steigerung. Im ersten, dem Salon de Venus sind die Wände durch korinthische kannelirte Säulen, geringe koloristische Abstufungen, vorzugsweise durch Gold, im zweiten durch Marmoreinlage in streng geometrischen, schweren Formen gegliedert. Später in dem Salon de Mars, Mercure und d'Apollon sind die Wände hell, so daß die auf denselben befindlichen Gemälde als dunkele Einsätze wirken, im Ecksaal endlich, dem Salon de la Guerre, sind die Grundflächen aus dunkelem, grünem Marmor, die Reliefs über dem Kamin wie an den Wänden dagegen vergoldet. Von der kälteren, architektonischeren Haltung steigert sich demnach die Dekoration zu wohnlicheren, tiefen Tönen und vorwiegend plastischer Behandlung, von einfacherer Gliederung der Wandflächen bis zu dem Fortissimo des letzten Saales. Die Hauptwand des letztern nimmt das Reiterrelief des Königs ein. Dies unverhältnißmäßig große Werk ruht über einem von ihm fast verdeckten Kamin; seine ovalen Rahmen stützen Atlanten, über welchen Genien schweben. Es unterbricht das Gurtgesims und soll scheinbar durch seine Wucht die alles überragende Bedeutung des Herrschers vergegenwärtigen.

Die Prachtentfaltung ist die größt-denkbare, der Marmor beherrscht die Wandflächen, die Profile des die Reliefs oder Gobelins umgebenden Rahmen sind derb und wuchtig gezeichnet. Das Ornament in ächter Barockhaltung, namentlich an den Kehlen zu vielseitigen Windungen geneigt, voll und reich, an den Wänden in den ersten Sälen dagegen wesentlich strenger. Die Stimmung des Ganzen hält sich, der römischen verwandt, tief, mit einer Neigung zum Braun. Die dekorativen Schmuckmittel der Barockkirchen sind auf den Palast übertragen. Die Kamine besonders erhalten eine sorgfältige Durchbildung zu dekorativen Prunkstücken. Das Gold tritt in breiten Massen auf, belebt die auf den zumeist weiß gestrichenen Thüren in geometrisch gezeichneten Füllungen angebrachten Ornamente und erstreckt sich über die breiten und reichen, die Wandflächen abschließenden Kranzgesimse. Diese sowohl, wie die mächtigen Kehlen der Decke sind zum Theil unmittelbar

dem Palazzo Pitti entlehnt. Ihre künftlerifche Abficht ift völlig die Gleiche: die Mifchung der verfchiedenen Kunftarten, die grau in grau gemalten oder vergoldeten Flachreliefs in derben Kartufchen, die frei herabhängenden Blumengewinde, die großen architektonifchen Formen der Umrahmung der Haupt- wie der Nebenbilder, das Einfügen plaftifcher Geftalten in die beziehungsreichen, malerifchen Darftellungen, die Uebertreibung der Kunftfprache. Nur vermeidet Lebrun die allzu ftarke Häufung der Kurven und fucht durch einzelne große Gerade den Entwurf zu gliedern und überfichtlicher zu geftalten. Aber in Allem herrfcht trotzdem die volle Ueberfchwänglichkeit Cortona's, deffen Bildern für den Saal des Palazzo Barberini auch jene Apotheofen Ludwig's XIV. nachempfunden find.

Man muß immer wieder an die gleichzeitigen Dekorationen anderer, nicht von Rom beeinflußten Künftler, an Levau und Manfart denken, um fich klar zu machen, wie völlig Lebrun mit der älteren, franzöfifchen Schule brach. Der junge König war es, der diefen Umfchwung hervorrief. Seiner gewaltthätigen, äußerlichen, in lauten Feften, in öffentlicher Darftellung der königlichen Würde, ja in fchamlofer Preisgabe der Geheimniffe feines Sinnenlebens prunkenden Natur entfprach das Barock ungleich mehr als die vornehme Zurückhaltung, welche dem Wefen der älteren parifer Gefellfchaft gemäß war. Aus dem Geifteskreife der Marquife von Rambouillet war man in den der Montespan gelangt.

Die gewaltige Neuerung, welche Lebrun's Dekorationen von Verfailles für Frankreich bezeichnen, war fichtlich nur durch die Macht und Willenskraft des vom Könige geftützten Künftlers felbft herbeigeführt worden. Nur fchwer gelang es, die heimifchen Kräfte zur Folge anzuftacheln. Aus diefem Grunde hat fich Lebrun wohl nach und nach wieder mehr der nationalen Kunftauffaffung anbequemt.

Hierfür giebt die von ihm ausgebildete Apollo-Galerie des Louvre Anhaltspunkte. Zwar die Deckenbildung ift noch ganz von Cortona entlehnt. Die Häufung verfchiedenartiger Motive, von Figuren, Hermen, Atlanten, Stoffdraperien zwifchen barock fich aufbauenden architektonifchen Gebilden giebt der in Verfailles nichts an Mannigfaltigkeit nach. Das einzelne Detail aber, das Profil, die Akanthusranken zeigen noch mehr wie dort, eine in Italien damals kaum erftrebte Schärfe und Genauigkeit in der Ausführung, einen Detailfinn, ein Verftändniß für den Reiz feiner Durchbildung der Einzelheit, die in den ausführenden Händen wenigftens die Schule Frankreichs erkennen laffen. Ungleich ftrenger ift die Durchbildung der Wandflächen. Hier herrfcht die gerade oder doch die geometrifche Linie unbedingt vor.

Die einzelnen Glieder, das reizvolle Gesims, die Thüre, die Bildflächen auf den Pfeilern, alles ist streng gesondert, nirgends ein barockes Uebergreifen über die Hauptlinien, sondern rechtwinkliche Füllungen mit wohl eingepaßtem, im Geiste der Antike entworfenem Ornament. Das Weiß und das Gold überwiegen, die tiefen, braunen Töne des gleichzeitigen Rom verschwinden. Die Leidenschaftlichkeit der Formensprache, an sich schon gemildert durch die feierliche Form französischer Etiquette, wird abgelöst durch die Gesetzmäßigkeit und die Einordnung des Details unter den leitenden Willen.

Das Gleiche gilt von der großen Gesandten-Treppe im Schloß zu Versailles[1]) (Fig. 39), welche im rechten Hofflügel lag, jedoch schon 1750 zerstört wurde. Die Architektur des Erdgeschosses war von großer Einfachheit. Das Vorhaus vor der dreiarmigen Stiege zeigte eine sehr schlichte Gliederung der Wandflächen durch Marmorfüllungen. Das Tonnengewölbe theilten kassettirte Gurte und zwischen diesen geometrische Füllungen ab. Das Ornament, welches sich in der Formensprache dem Polydoro näherte und zumeist aus Trophäen bestand, aber auch die Rosetten in den Kassetten waren mit sichtlichem Bestreben klassicistisch gezeichnet. Die Architektur des Obergeschosses dagegen ließ etwa die Mitwirkung des *Hardouin-Mansart* vermuthen. Die jonische Pilasterordnung, deren zierliches Gesims nur über dem Mittelmotiv der Nische für die Büste des Königs eine Verkröpfung unterbricht, die anmuthige Behandlung der Kapitäle, der Grundzug der Anordnung ist französisch. Den Maler als leitende Kraft erkennt man dagegen in dem Bestreben, den Raum scheinbar seitlich zu erweitern, indem zwei Interkolumnien mit einer der Pilasterordnung sich anschließenden, gemalten, perspektivischen Säulenarchitektur ausgefüllt wurden; ferner in der flotten, barocken Behandlung des die Schlachtenbilder umrahmenden, eine schwere Stickerei nachahmenden Stukkornaments in den übrigen Interkolumnien, namentlich aber in der Behandlung der Decke, auf welcher nach italienischem Vorbilde wieder eine perspektivische Architektur das Hauptmotiv liefert. Aber hier, wo Lebrun nicht nach Vorbildern Cortona's arbeitete, zeigt sich der französische Grundzug seines Wesens am deutlichsten. Zwar ist über der jonischen Pilasterordnung der Wände auf der Decke eine Reihe gemalter Hermen und ein neues Gebälk angeordnet, wohl sind Schiffsschnäbel in den Ecken, Figurengruppen über den Pilasterstellungen aufgebaut, verbinden Blumengehänge die architektonischen und plastischen Bautheile. Aber

[1]) Charles le Brun, Grand Escalier du Château de Versailles dit Escalier des Ambassadeurs. Paris.



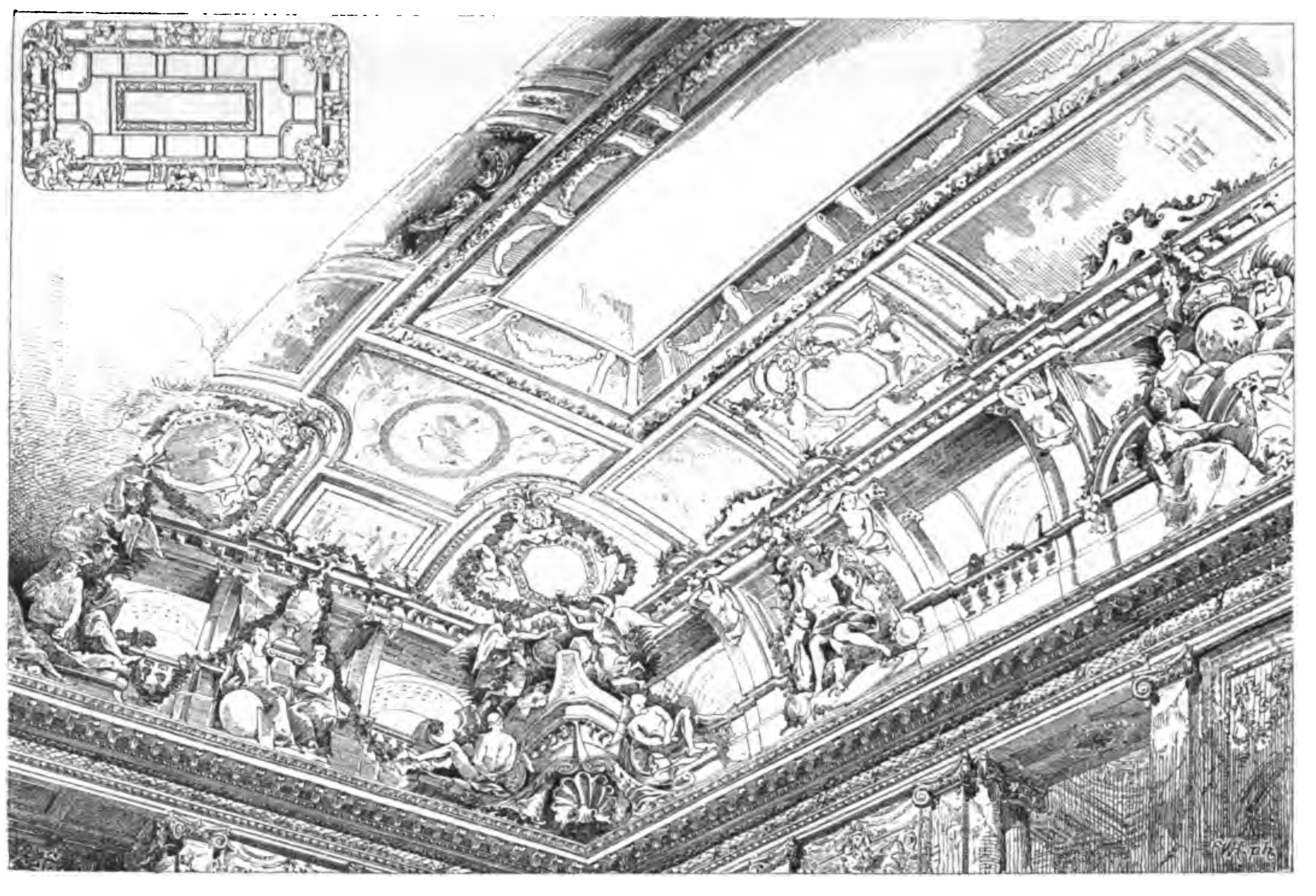


Fig. 39. Schloss zu Verſailles. Decke der ehemaligen Geſandten-Treppe.

das folgende Bauglied hat schon auf einer scheinbar weit vorkröpfenden Kehle streng geometrisch gezeichnete Abtheilungen mit kleinen Bildflächen, und zeigt somit, daß es dem Künstler an eigenem barocken Schwung fehlte und daß er es nach dieser Richtung seinen Meistern in Italien nicht gleich thun konnte, sobald er von der Quelle seiner künstlerischen Anschauungen dauernd entfernt war. Die Trockenheit, Verständigkeit und Klarheit, welcher den französischen Geist damals schon beherrschte, giebt sich hier in schlagendster Weise kund. Zwar ist die geistreiche Rücksichtslosigkeit und wilde Ungebundenheit Cortona's nicht als die künstlerisch höhere Kunstweise zu betrachten und aus dem Umstande, daß bei Lebrun eine mehr ordnende Hand vorwaltete, dem französischen Künstler kein Vorwurf zu machen. Es muß nur festgestellt werden, daß Lebrun seinen Ueberzeugungen nach anscheinend dem Cortona in allen seinen Uebergriffen von einer Kunst zur anderen gefolgt wäre, wenn er das innere Feuer, die wuchtige Faust gehabt hätte, welche den gleichzeitigen Italienern eigen waren.

Der letzte große Schmuckbau dieser Art war die Galerie des Glaces zu Versailles (Fig. 40), durch welche die Rücklage zwischen den beiden früher frei stehenden Pavillons mit den Salons de la Guerre und de la Paix ausgefüllt und somit der Gartenfront des Schlosses die eintönige Länge gegeben wurde. Die Architektur der Galerie hat keineswegs mehr barocke Grundzüge. Man muß an die Dekorationen der Bibiena sich erinnern, um sich klar zu werden, wie die italienische Kunst etwa der hier gestellten Aufgabe gerecht geworden, wie sie ein vorwiegend malerisches Ganze zu schaffen bemüht gewesen wäre. Hier beschränkte sich der Architekt darauf, die Wände durch eine ziemlich schwere, komposite Pilasterordnung und die Fenster zwischen dieser als Arkaden zu gliedern. Alles dieses geschieht in wuchtiger, mehr dem Wesen eines Vorhauses als eines Festsaales entsprechender Großförmigkeit. Wieder ist der Schwerpunkt der Dekoration fast ausschließlich auf die Decke verlegt, wenn man die Marmorpracht der unteren Theile nicht für eine mit der künstlerischen gleichberechtigte Form des Luxus betrachten will. Schon das reiche, von zierlichen Konsolen gegliederte, wieder unverkröpfte Gurtgesims steht in einem gewissen Gegensatz zu den sogar unkannelirten Pilastern. Ueber demselben, völlig getrennt von der Architektur, nirgends durch die in Italien beliebten Ueberschneidungen der Hauptlinien mit derselben verbunden, tritt die Barockkunst der Stukkateure und Maler in die Erscheinung: Trophäen, Kartuschen, Figuren sind in dichter Menge gehäuft. An dem Tonnengewölbe selbst ist aber die Gliederung in Bildflächen wieder streng geometrisch, ja dadurch ernüchternd, daß die Gemälde zu mächtig, nicht nur für



Fig. 40. Schloss zu Verfailles. Galerie des Glaces.

das Detail der fie tragenden Architektur, fondern für den ganzen Raum find. Die Geftaltung des Saales, deffen Grundform durch die ältere Architektur des Schloffes beftimmt war, leidet unter dem Umftande, daß bei ihr nicht rein künftlerifche Abfichten obwalteten. Er follte eine Ruhmeshalle für den König werden. Dem Maler, der ihn fchuf, boten aber die Wände keinen Platz zur Entwicklung feiner Gedanken. Darum wählte er die Decke als Tummelplatz derfelben. Der Blick wurde nach oben gezogen, obgleich die Raumgeftaltung nicht diefer Richtung entfprach. Für diefe Dekoration ift der Saal zu niedrig und zu fchmal. Man hat oft die Bilder um ihres, die Nachbar-Nationen verhöhnenden Inhaltes willen verurtheilt. Die Abficht, den König zu verhimmeln, führte in denfelben zum Ungefchmack. Die Darftellungen find beleidigend nicht nur für den Nicht-Franzofen, fondern fie fchädigen künftlerifch auch den Raum. Diefer ift die Geburtsftätte des fiegenden deutfchen Reiches geworden: Es giebt auch in der Kunft eine vergeltende Gerechtigkeit wider die Sünden an ihrer Hoheit und ihrer Wahrheit!

Von Bedeutung für die Architekturentwicklung Frankreichs ift auch die unter Lebrun's Antheilnahme entftandene, in der großen Revolution zerftörte Eremitage zu Marly. Des diefen Bau beherrfchenden, ficher nicht aus Lebrun's Kopfe entfprungenen Grundplanes werden wir bei der Schilderung der Werke Hardouin-Manfart's zu gedenken haben. Die dekorative Ausgeftaltung der zwölf, je einzeln für fich ftehenden Pavillons aber gehörte nachweisbar dem Maler an. Diefe waren zweigefchoffig, quadratifchen Grundriffes, mit flachen Dächern abgedeckt und durch eine Baluftrade bekrönt. Zwifchen den Quaderungen an den Ecken füllte die Wandfläche eine an jedem der kleinen Bauten veränderte, an den Genuefen Caftello erinnernde plaftifche Auszierung, Hermen, Fruchtkörbe, Reliefmedaillons etc., durchweg malerifche nicht reizlofe Anordnungen, doch Werke ohne Gefühl für die innere Nothwendigkeit der baulichen Formen.

Ludwig XIV. hatte die Einheit und Machtftellung der franzöfifchen Monarchie ruhmvoll durchgeführt. Unter feiner Regierung hatte die Hingebung des Adels an den Hof, der ihm Genuß, Ehren und Lebensunterhalt bot, ihren Höhepunkt erreicht. Die Ordnung und geregelte Handhabung der Gefetze war gefichert, der Staat zu ruhmreicher Stellung gebracht, niemand dachte daran, das Königthum in feiner Entfaltung durch Dreinreden, durch Erneuerung der alten Parlamente und Provinzialftände zu hindern, immer mehr ergriff das Bedürfniß weite

Kreife, dem Volke eine gleichmäßige Ausbildung zu geben, alle Sonderftellungen nach einem Gefetz abzuftoßen, welches eine bis ins Einzelne durchzuführende, doch innerhalb feft gefchloffener Gefellfchaftsgemeinfchaften fich bewegende Gleichheit vor dem Könige feftftellen follte. Die ragende Höhe des Thrones duldete auch in der Auffaffung der Regierten keine Nebenfpitzen; um diefelbe allgemein zur ungefchmälerten Anfchauung zu bringen, fuchte man jedes Hinderniß abzutragen. Aus der breiten Ebene des Volksthums follte fich das Königthum, getragen von den Stufen der fcharf abgegränzten Stände frei und groß, in ungeftörter Alleinherrfchaft erheben. Selbft der katholifchen Kirche, für deren Ausbreitung Ludwig fo viel gethan, dem der Proteftantismus und feine gewerbfleißigen Anhänger zum Opfer gebracht wurden, war man keineswegs gewillt, eine Stellung neben der Fürftenmacht einzuräumen. Der König hatte gemeinfame Sache mit dem Klerus gemacht, das Volk hatte dadurch das Gefühl und Bewußtfein auch einer religiöfen Einheit erhalten, in welcher fich Rechtgläubigkeit und kirchliche Unabhängigkeit mit dem Gedanken des Königthums verfchmolzen und der Herrfcher beide Gewalten gemeinfam vertrat.

Der Hof war mehr als früher der Mittelpunkt aller geiftigen Beftrebungen geworden. Alle Talente drängten fich demfelben zu, um dort, als an der Quelle der höchften Erkenntniß in Sachen des Gefchmackes Anerkennung und Förderung zu fuchen. Die weitfchauenden Pläne des Königs und feiner Minifter, das Beifpiel des Kunftfinnes, welches die Großen nachzuahmen fich beeilten, der im Mittelpunkt der Verwaltung mögliche Ueberblick der künftlerifchen und gewerblichen Verhältniffe und der daraus erwachfende vorforgliche Schutz der nationalen Arbeit — alle diefe Umftände ließen es auch in geiftiger Beziehung den Mitlebenden als ein hohes Glück erfcheinen, daß eine Gliederung gefchaffen fei, welche dem planlofen Treiben der Menge ein Ende bereitete und berufen wäre, vermöge ihrer unbedingt anerkannten, höheren Einficht die einzelnen Kräfte am zweckentfprechenden Orte und in Ueberficht ihrer Bedeutung zum Wirken zu bringen.

Wie es dem König und feinem Kriegsminifter Louvois gelungen war, den Adel, und durch deffen Beifpiel alle Stände für den Kriegsdienft zu begeiftern, fo daß viele früher leicht zu verkehrten Aeußerungen in Zweikampf und Aufftand geneigte Kräfte der Unthätigkeit des häuslichen Herdes entriffen und zu für fie, wie für den Staat ruhmvollem Handeln in ftrenger Manneszucht herangezogen wurden, wie es hier zur Bewunderung Europas gelungen war, im Heere einen Körper zu fchaffen, der trotz feiner über das Maß jener Zeit weit hinausgehen-

den Größe an Beweglichkeit und Willigkeit in der Ausführung jeden Befehles ohne Gleichen war — so hatte Colbert auch die Kunst und das Gewerbe und den durch sie geförderten Handel in einer bisher nicht geahnten Weise zu gliedern verstanden.

Das Merkantilsystem war in der Staatsverwaltung zur vollen Durchbildung gelangt. Die Aufgabe der Herrschenden ging dahin, möglichst viel Edelmetall, als das wichtigste Tauschobjekt im Welthandel nach Frankreich einzuführen und die Ausfuhr desselben zu verhindern. Man mußte daher für die Ausfuhr der heimischen gewerblichen Erzeugnisse und den Schutz gegen fremde bedacht sein. Von diesem Gesichtspunkt aus ist die ganze Handelspolitik des Königs zu betrachten. Als Spanien starke Schutzzölle aufrichtete, zwang eine französische Flotte vor Kadix den Nachbarn zur Niederlegung derselben. Die Zwischen-Zolllinien im Reiche wurden beseitigt, durch neue Straßenbauten der Verkehr von Provinz zu Provinz und zur Reichsgrenze gehoben, der Polizeidienst zu Land und zur See verbessert, Kanäle und Häfen gebaut, kurz, die Volkswirthschaft in den Rath der Krone eingesetzt. Unter allen Erzeugnissen mußten aber die Werke der Kunst dem Staatsmann als die wichtigsten erscheinen. Aus geringen Rohmitteln schuf sie die größten Werthe. Sie übertraf hierin das Handwerk und noch weit mehr die Landwirthschaft. Die Reihenfolge der Nützlichkeit der Gewerbe war nach der Höhe der durch sie bewirkten Werthsteigerung der Materialien leicht zu bestimmen. Wer Gobelins schuf, galt dem Staate mehr als wer Leinen webte, je feiner, werthvoller die Arbeit, desto höher ihre volkswirthschaftliche Bedeutung. Die Kunst zu unterstützen war also nicht nur eine Ehrenpflicht eines feinsinnigen Hofes, sondern eine lebhaft befürwortete Forderung der Wirthschaftspolitik. Der Erfolg der nächsten Jahrzehnte bewies, daß dieser Grundsatz richtig war, und schwerlich wäre er durch die Anschauungen der Physiokraten und Adam Smith's so früh verdrängt worden, wenn nicht eine weitere Folgerung aus demselben ihn bis zur Lächerlichkeit übertrieben hätte. War es nämlich die wesentlichste Aufgabe des Staates, Gold in seine Grenzen zu ziehen, so schien es nebensächlich, in wessen Hand dasselbe sich befinde. Im Gegentheil glaubte man, dafür sorgen zu müssen, daß es nicht in den Truhen der Reichen liege, sondern in lebendigem Fluß bleibe. Der Staat, dessen Anforderungen an Steuern alljährlich stiegen, dessen Einkommen bei Colberts Abgang auf 105 Mill. Livres gestiegen war, mußte darauf hinwirken, daß seine Bürger Verdienst haben. Es galt daher für Jedermann und folglich auch für den König als löblich, sein Geld mit vollen Händen für Arbeiten auszugeben, die dem heimischen Gewerbe zu Gute kamen. Prachtbauten

erfchienen nicht als das Werk der Neigung des Einzelnen, fondern als verdienftliche politifche Thaten. Die für große Fefte ausgegebenen Mittel fchienen dem Volkswirth keineswegs verloren, fondern man fah in ihrer Verwendung eine lobenswerthe Unterftützung des Gewerbes, eine That des Großmuths, der das Geld unter das Volk zu bringen geneigt war. Für die fchweren Vorwürfe, welche wir heute gegen die verfchwenderifchen Fürften jener Zeit, wie gegen ihre Maitreffen erheben, die Mittel des Volkes verjubelt, verbaut und für Kunftwerke verfchwendet zu haben, wird man in der gleichzeitigen Literatur felten entfprechenden Widerhall finden. Eine mit Staunen vermifchte Verwunderung, oft fogar eine aufrichtige Verehrung folgte auf die Aeußerungen der koftfpieligften Neigungen. Ludwig XIV. wurde nicht nur gepriefen, weil er die Kunft förderte, fondern auch, daß er fich und dem Staate die Förderung fo viel Geld koften ließ, daß er nicht fparte, um die Vollführer feiner Pläne fürftlich zu belohnen und auch fie wieder zu Männern zu machen wußte, welche durch ihr Prachtbedürfniß der Nationalinduftrie förderlich wurden. Niemand war verachteter, ja fchien gefährlicher für das Staatswohl als der Geizhals. Fürften und Staatsmänner rühmten fich in Hofkreifen und vor dem Volke nicht ihrer guten Wirthfchaft, fondern der großen Summen, die fie ausgaben. Diefe fchienen jede Bedrückung der unteren Stände zu rechtfertigen. Es war das beneidenswerthe Vorrecht des Großen, bei dem möglichft flott erhaltenen Kreislauf des Geldes aus den Tafchen der Bauern in jene der Handwerker und Kaufleute als Mittelsperfonen allen ihren Neigungen fröhnen zu können, wenn dies nur im Lande felbft gefchah. Das Ende war freilich, daß Adel und Bauernftand in Elend verfielen, und daß der Bürger fich als Rächer der beleidigten Staatsordnung zu blutigem Richteramt erhob.

Der Werthfchätzung entfprechend, welche man im volkswirthfchaftlichen Sinne von der Kunft befaß, waren die ftaatlichen Anftalten zur Förderung derfelben von Colbert ins Leben gerufen worden. Schon 1648, bald nach Lebrun's Rückkehr aus Italien, alfo um die von Pouffin und ihm angebahnte Umgeftaltung der franzöfifchen Malerei durchzuführen, entftand die Parifer Akademie der Malerei, Skulptur und fchönen Künfte, der fich 1666 die franzöfifche Akademie in Rom anfchloß. Durch diefe Anftalten follte einerfeits eine Pflanzfchule junger Künftler, anderfeits eine Schutzftätte und ein höchftes Richteramt für die Grundfätze des „guten Gefchmackes" gefchaffen werden. Die nicht nach dem Gefichtspunkt der Heimath, fondern nach internationalen Kunfterwägungen zufammengeführten Meifter follten die Regeln der Schönheit lebendig in fich vergegenwärtigen, die Welt vor Abwegen bewahren und dem

jungen Geschlecht feste Ideale vorstecken. Ein weiter gegründetes großes Staatsunternehmen galt dem Gewerbe. Die 1662 ins Leben gerufene und 1667 in ihrer Einrichtung vollendete Manufacture royale des meubles de la couronne, welche Maler, Tischler, Schlosser, Teppschwirker, Goldschmiede u. s. w. mit ihren Werkstätten und Zeichenstuben in sich vereinigte, gewann unter Lebrun's Leitung bald eine führende Stellung. Erst nachdem durch die Anwesenheit Bernini's in Paris die Zerfahrenheit im Gebiet der Baukunst sich offenbart hatte, schritt man zur Gründung der Architektur-Akademie (1671). Diese Reihenfolge ist bezeichnend. Vom merkantilen Gedanken aus mußte man alle beweglichen Werke den feststehenden vorziehen. Die Manufaktur schuf Handelswerthe, die Bauakademie nicht.

In den staatlichen Anstalten für Kunst und Gewerbe standen sich um 1680 in Paris zwei Richtungen gegenüber. Einerseits die Akademie für Bauwesen, deren palladianisch-klassicistische Anschauungen von Levau und Mansart ausgingen und von deren Schülern aufrecht erhalten wurden, soweit diese sich der seit Lebrun's Auftreten herrschenden Geschmacksrichtung zu entziehen vermochten; und andererseits die gewerblichen Unternehmen, deren Schöpfer und geistiger Leiter Lebrun war und welche durch ihn mit dem Wasser eines internationalen Barockstiles getauft erschienen.

Diese Zweitheilung macht sich denn auch in der Folgezeit entschieden geltend. Das Kunstgewerbe trennte sich zum ersten Mal von der Architektur und ging seinen eigenen Weg, ja es gelang ihm, an der Seite der Malerei die Führung zu übernehmen: es bildete sich ein Zustand in den beiden verwandten Künsten heraus, der dem heutigen auf das Merkwürdigste entspricht: die zu flotterer, barocker Bildung geneigte Kleinkunst lenkt die strenger denkende Architektur nach und nach zu ihren Anschauungen hinüber, vereinzelt zunächst die führenden Künstler an den Akademien, indem sie die jüngeren Künstler zum Nachgeben gegen ihre Forderung veranlaßt und gelangt durch die Gunst der Menge zu einem endlichen Siege, dessen Mangel an innerer Berechtigung jedoch den Keim des schnellen Niederganges zeitigen läßt. Die staatliche Bevorzugung der im Handel wirksameren gewerblichen Thätigkeit vor der freien künstlerischen wirkte zwar zunächst, wie das ganze Merkantilsystem, anregend, trug aber für die Folge wesentlich zum Verfall des gesamten in seinem Schaffen überreizten Gewerbes bei.

In der Manufacture royale fingen aber nun durch Lebrun's Einfluß die Ausländer an, die Leitung in den gewerblichen Gebieten an sich zu reißen. *Anton Frans van der Meulen*, welcher für Pferde, Kostume

und Schlachten in den Gobelins arbeitete, war ein Belgier; *Jean Baptiste Monnoyer*, welcher Blumen zeichnete, wurde im damals noch belgiſchen Lille geboren und in Holland ausgebildet; *Nicasius Bernaert*, der Thiermaler, geborner Antwerpner, gehört der Schule Snayder's an. Von den Kupferſtechern war *Charles Audran* zwar Pariſer Kind, doch in Rom ausgebildet, *Sébastien Leclerc*, ein Sohn des zur Zeit ſeiner Geburt auch in geiſtiger Beziehung noch ſelbſtändigen oder mehr nach Belgien hinüber neigenden Lothringen. Als Holzbildſchnitzer wirkte der Italiener *Filippo Caffieri*, als Ebeniſt der Römer *Domenico Cucci* und der Deutſche *Andreas Carl Buhl*. Die Moſaikwerke ſchufen die Florentiner *Oratio* und *Fernando Megliorini*, *Branchi* und *Gochetti*. Die Teppichwirker waren mitſamt ihrem Meiſter *Jean Jans* aus den Niederlanden einge-

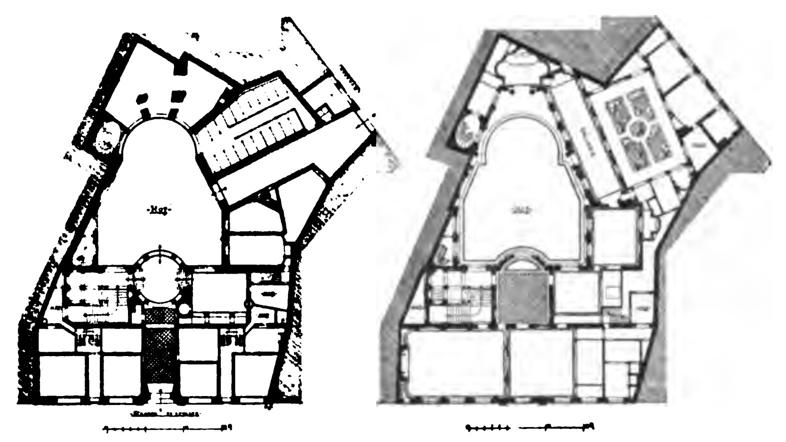


Fig. 41 und 42. Hôtel de Beauvais zu Paris. Grundriss des Erd- und des Hauptgeſchoſſes.

wandert und faſt nur in der Bildhauerei war durch *Tuby, Coysevox* und *Prou*, ſowie in der verwandten Goldſchmiederei durch *Alexis Loir* und *Dutel*, ſowie durch den von London eingewanderten, aber wohl zweifellos franzöſiſchen *Claude de Villers* und ſeine Söhne die nationale Eigenart die vorwiegende. Dieſe Bevorzugung von Angehörigen der barock ſchaffenden Länder in der von Lebrun ſelbſtherrlich geleiteten Anſtalt verdient ſcharfe Betonung gegenüber der rein franzöſiſchen Richtung in der Architektur, in welcher nicht ein Ausländer zu bleibendem Einfluß gelangte.

Aber nicht nur dieſe direkt unter Lebrun's Einfluß ſtehenden Künſtler und Kunſthandwerker folgten der barockeren Richtung. Weit größer iſt die Bedeutung der in jener Zeit wieder mit dem Eifer und dem Erfolge ihrer Vorgänger im 16. Jahrhundert arbeitenden Kleinmeiſter des Kupferſtiches.

Unter diesen ist einer der ersten und wichtigsten *Antoine Lepautre* (geb. zu Paris 1621, † daselbst 1682).[1]) Er war Hofarchitekt des Herzogs Philipp I. von Orleans. Dieser kaufte 1658 das Landhaus des Finanzkontroleurs Hervard in St. Cloud und ließ daraus in der Folgezeit durch seinen Baumeister das später infolge großer Erweiterungen, seiner herrlichen Lage auf einer Höhe über der Seine und seiner historischen Bedeutung so berühmte, 1870 durch französische Granaten vom Mont Valérien aus zerstörte Schloß bauen. Der Kern der ursprünglichen Anlage scheint der gegen die Seine zu gelegene zweigeschossige Flügel gewesen zu sein. Die Architektur, der Namenszug und das Wappen des Bauherrn lassen über das Alter desselben keinen Zweifel. Es ist ein rechtwinklicher, gestreckter Bau mit durchweg gequadertem Erdgeschoß. Vor dem Mittelrisalit der Hofseite, sowie an der ganzen Front über hoher Terrasse gegen den Fluß ziehen sich auf toskanischen Säulen ruhende Balkone hin. Die letzteren sind jedoch wohl später angebaut. Das Hauptgesims tragen an der Hoffront gekuppelte toskanische Pilaster, an den Schmalseiten und gegen die Seine zu dagegen breite gequaderte, doch mit einer Blattreihe als Kapitäl versehene Pfeiler. Ueber den Mittelrisaliten befindet sich je ein mit Wappen und Figuren gefüllter Giebel. Die Architektur ist durchaus französisch in der Behandlung des Details. Aber die Vorliebe für Quaderung, das Bestreben nach Einheit der Massen spricht doch für eine Hinneigung zur Barockkunst. Im Innern der Ruine scheinen sich Reste der von *Mignard* ausgemalten Galerie erhalten zu haben.

Auch ein zweites Schloß Lepautre's aus der Umgegend von Paris, St. Ouen bei St. Denis, zeigt die gleichmäßige Quaderung durch beide Geschosse, dabei eine stärkere Abtheilung im Eck- und Mittelpavillons und nur im Obergeschoß des letzteren eine Pilasterordnung.

Ferner sei genannt der Umbau des Hôtel de Fontenay-Mareuil (zuletzt Administration der Caisse d'Epargne, rue Coq-Heron, unlängst theilweise abgebrochen). Auf unregelmäßigem Grundstücke wurde mit Geschick der Forderung nach Symmetrie und nach Anordnung der Haupträume um Höfe Genüge gethan und die Architektur der letzteren in monumentaler Weise gelöst: im Erdgeschoß Pfeilerarkaden, darüber eine jonische Ordnung, das Halbgeschoß durch Karyathiden gegliedert, Alles in einfachen und gesunden Formen und Verhältnissen. Schließlich als das interessanteste Werk des Meisters sei das obgleich seines

---

[1]) Antoine Lepautre, Oeuvres d'architecture, Paris 1652; mit Erklärungen von Davillier.

herrfchaftlichen Wefens entkleidete, doch wohlerhaltene Hôtel de Beauvais (rue François Miron 72), genannt (Fig. 41 und 42). Es ift ein vornehmes Gebäude, hat jedoch vier Läden an der Straßenfront, zwifchen diefen in der Achfe eine Einfahrt, welche fich an ihrem Ende zu einem ebenfo malerifchen als eigenartigen, kreisförmigen, von Säulen umrahmten Vorhaus erweitert. Die Benutzung des fehr winklichen Grundftückes ift eine außerordentlich geiftvolle, ohne jede Gewaltfamkeit, mit Fleiß und feinem Verftändniß und moderner Raumfparfamkeit durchgeführte. Die ftattliche, über vier korinthifchen Marmorfäulen fich aufbauende Treppe zur Linken des Vorhaufes, die Ausftattung derfelben mit reichem, vollfaftigen, meift figürlichen Ornament zeigen den Meifter in feinem, in zahlreichen Kupferftichen erkennbaren Gebiete. Der nach hinten fich verengende, im Halbkreis gefchloffene Hof, die Einfügung einer Durchfahrt nach der rue de Jouy, die Ausnützung des letzten Winkels find technifche Meifterwerke, die um fo mehr erfreuen, da fie bisher ohne Vorbild in der Baukunft waren. Trotz der Grundrißfchwierigkeiten ermöglichte Lepautre im erften Stock die Anlagen eines ftattlichen Eintrittszimmers über der Säulenhalle des Erdgefchoffes, an der Façade diejenige eines Saales und des großen Bettzimmers, am Hof eines großen Kabinets und einer ausgedehnten Galerie mit breiter Gartenterraffe und endlich einer Kapelle, mithin aller Erforderniffe eines vornehmen Hôtels. Ja er fand noch die Möglichkeit, ausreichende Räume für die Bewirthung in zweckentfprechender Weife zu fchaffen. Beachtenswerth ift die im Grundriß konkave Hausthüre, von welcher Daly eine genaue Aufnahme wiedergiebt. Die Façadenarchitektur ift wieder fchlicht. Nur das Mittelrifalit tritt und zwar abermals durch eine alle drei Gefchoffe umfaffende Quaderung hervor, felbft der Balkon ift ausfchließlich durch diefe gegliedert. Sonft ift die Detaillirung derb. Nahe verwandt, jedoch etwas feiner gegliedert ift das Haus rue François Miron 82.

Von kirchlichen Bauten Lepautre's ift wenig bekannt, außer daß er die Kirche des 1626 geftifteten, durch die Janfeniftifchen Streitigkeiten berühmten Nonnenklofters Port royal (jetzt Entbindungshaus) fchuf, welches bekanntlich als ketzerifch 1709 zerftört wurde. Es war diefelbe eine fchlichte Centralanlage mit mittlerer Kuppel, drei kurzen Kreuzflügeln und einem halbkreisförmigen Chor. An der Rechten befand fich, wie an der Sorbonne, ein Säulenportikus jonifcher Ordnung, über deffen Gefims Statuen errichtet waren, während in der Achfe der durch Gitterwerk getrennte niedrige Nonnenchor in Saalform fich anfchloß. Im Aeußeren kommt die Kuppel nicht zur Erfcheinung. Das Innere ift in üblicher Weife nicht eben gefchmackvoll ausgebildet.

Welches aber die eigentlichen künſtleriſchen Ziele Lepautre's waren, ergiebt ſich aus ſeinen Idealentwürfen, in denen er eine Fülle bombaſtiſcher Formen, eine ſchwere, wuchtige Architektur vorführt, welche in ihren Grundzügen bald an Palladio, bald an Debroſſe erinnert, immer aber beiden eine barocke Ueberfülle der Motive hinzufügt. Da ſind an dem Thor eines dem Luxembourg nachgebildeten, doch viel maſſigeren Schloſſes weibliche Doppelkaryathiden von erſtaunlicher Größe, vor einer im Sinne Palladio's gedachten Villa Atlanten von faſt 7 Meter Höhe angebracht. Es fehlen nicht mächtige Freitreppen und Kuppeln mit ſeitlichem Oberlicht, große Arkaden, weite Vorhallen. Man merkt den meiſten Entwürfen den Mangel der heilſamen Beſchränkung durch einen die wirklichen Verhältniſſe berückſichtigenden Bauherrn an, denn der Meiſter verſchwendet in Prachträumen, großen Durchblicken über geradlinigen Treppen, in Feſtſälen den größten Theil der bebauten Fläche auf Koſten der verwendbaren Gelaſſe. Förderſam für die folgende Zeit iſt nur das dem Palladio entlehnte Beſtreben, die Räume reicher zu gruppiren, Niſchen, Säulenſtellungen, Kreisformen zu verwenden, die Zimmer nicht neben einander, ſondern ineinander zu fügen, die Formen der Außenarchitektur in das Innere zu verpflanzen, wechſelnde Wirkungen, reizvolle Raumverbindungen zu ſchaffen. Dieſe maleriſche Seite auch in der Innen-Architektur betont zu haben iſt aber unzweifelhaft ein Verdienſt des Künſtlers.

Neben Antoine wirkte ſein ungleich berühmterer Bruder *Jean Lepautre* (geb. zu Paris 1617, † 1682)[1]), deſſen auf 14—15,000 Blatt geſchätzte Sammlung von radirten Muſterblättern für das Kunſtgewerbe als eine Fundgrube gut verarbeiteter Gedanken nie ganz aus den Werkſtätten verſchwunden iſt. Architektoniſche Ausführungen ſcheint er nicht geleitet zu haben. Nur das Hôtel de la Seiglière de Boisfrance (rue St. Auguſtin) zu Paris wird ihm zugeſchrieben, eine etwas ärmliche Anlage, welche zwar durch Eck- und Mittelpavillon lothrecht, durch eintönige Fugenlinien wagrecht im Sinne der Arbeiten des Bruders gegliedert wird, aber nur geringe Theilnahme zu erwecken vermag. Um ſo bedeutender iſt ſein Einfluß in dekorativer Beziehung. Der Werth der ungeheuren Menge ſeiner Blätter iſt freilich ein ſehr verſchiedener. Seine künſtleriſche Entwickelungszeit fällt in die Blütheperiode Lebrun's, nach deſſen Entwürfen er vielfach arbeitete und mit deſſen Geiſt er ſich erfüllte. Zwar ſcheute er ſich wenig, auch aus Italien Anregungen und Ideen zu entlehnen, doch giebt er

[1]) Vergl. über ihn und die übrigen Ornamentiſten: D. Guilmard, Les mâitres Ornamentistes. Paris 1880.



ſie ſtets in einer ſeiner eigenen Kunſtart völlig anbequemten Form. Auch er befleißigt ſich einer Art Klaſſicismus, vermeidet das eigentlich barocke Element, gliedert die Maſſen womöglich in geometriſch umzeichneten, oft ſogar etwas nüchternen Grundformen, hält ſich fern von dem in Italien üblichen weichen, teigartigen Ornament, ja vermeidet ſogar die naturaliſtiſchen Ausſchreitungen ſeines Lehrmeiſters. Aber er iſt in ſeinen Ornamenten „à la moderne“ trotz der Vorliebe für Akanthus, trotzdem er die überreiche Schönheitslinie der damaligen Italiener mit jener der Hochrenaiſſance vertauſchte, trotz ſeiner Vorliebe für gerade Linien nicht minder befangen im barocken Schwulſt als ſeine ſüdlichen Zeitgenoſſen, nur äußert ſich derſelbe in anderer, etwas mehr gebändigter Form. Das Ornament füllt den Rahmen auch hier faſt bis zum Ueberquellen, der Akanthus Vouet's erhält eine noch reichere Blattentfaltung, die Zahl naturaliſtiſcher Thiere und Menſchen, welche in allerhand Beſchäftigung das Rankenwerk durchdringen, wächſt mehr und mehr. Die perſpektiviſch architektoniſchen Unteranſichten an den bezeichnender Weiſe „à la romain“ genannten Decken, den ganzen Aufwand an dekorativen Säulen, Verdachungen, Karyathiden etc. entlehnt er fleißig aus dem Süden und giebt oft

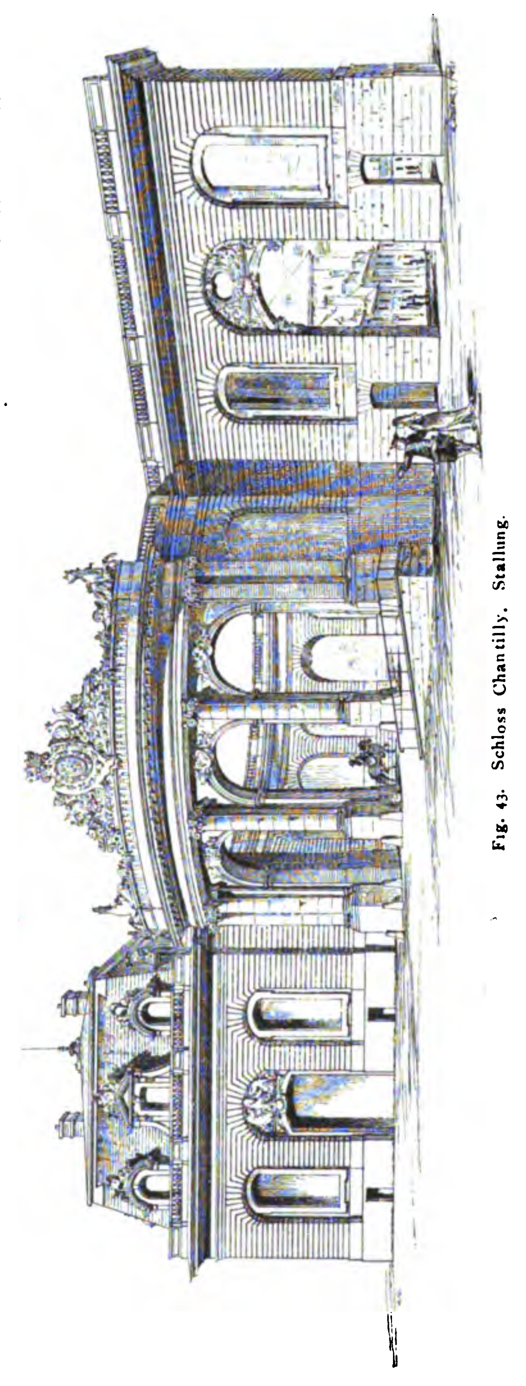


Fig. 43. Schloss Chantilly. Stallung.

nur eine neue, gerad- oder kreislinige Abtheilung der Maffen als das Seine hinzu. Es fcheint, als wenn er zuerft den „Grotesques", welche ins Barock überfetzte Nachbildungen der durch Rafael, Pierin del Vaga, Poccetti u. A. wieder aufgenommenen antiken Schmuckweife darftellen follen, die „Mauresques" gegenüber geftellt habe, die von den Linienfpielen islamitifcher Kunft in nicht minder entfchiedener Weife zu einem dem Stil der Zeit fich trefflich anbequemenden Rankenwerk umgebildet wurden.

Ein Bau, welcher in feinen Formen der Kunft Lepautre's entfpricht und diefelben mit hervorragendem, architektonifchen Reiz verwendet, ift die Stallung des Schloffes Chantilly (feit 1701) (Fig. 43). Der berühmte Landfitz der Condé felbft ift älter. Nach und nach hatte fich in dem fürftlichen Gefchlecht eine wahre Jagdtollheit entwickelt. War fchon Heinrich Julius von Bourbon zuletzt dazu gekommen, in feiner Geiftesverwirrung wie ein Hund zu bellen, fo mußte fich fein Enkel, der Pferdeliebhaber Ludwig Heinrich bei den mächtigen, den Schloßbau an Umfang übertreffenden Anlagen für Jagdpferde und Meute das Witzwort gefallen laffen, er baue im Glauben an die Seelenwanderung. Das Mittel der Anlage bildet eine Kuppel, an welche fich je durch einen Pavillon abgefchloffene Flügel mit Stallung für 176 Pferde anfchließen. Einer derfelben ftößt an den runden, von Arkaden umgebenen Reitplatz. Die Architektur zeigt durchweg gequaderte Rundbogenarkaden, in deren Blende Stichbogenfenfter eingeftellt find. Nur an dem Thor zum Reitplatz fteigert fich diefelbe durch eine jonifche Säulenordnung, eine reiche Bekrönung mit Wappen und Thieren in voller Plaftik und dergleichen. An diefen Theilen jedoch ift auch im Detail eine fpätere Hand, diejenige des um 1720 in Chantilly thätigen *Jean Aubert* zu erkennen. Der Bau fcheint bis 1735 fich hingezogen zu haben.

Als der Baumeifter des fchon von *Philibert Delorme* begonnenen Schloffes Meudon, von welchem der Krieg 1870—71 freilich nur Trümmer hinterließ, wird 1697 *Trosne* genannt. Das untere Schloß ift von geringem künftlerifchen Belang, um fo zierlicher wurde jedoch das obere um einen edel gegliederten Mittelbau gruppirt, der fich im Hauptgefchoffe als ovaler Saal zu erkennen giebt und einftöckige Flügel zur Seite hat. Während an einzelnen Theilen, namentlich an der Dekoration der Terraffe, an welche der ganze Bau fich lehnt, die derberen Motive Lepautre's erfcheinen, ift die Durchbildung der einzelnen Façadenmotive fchon von einer an *Lassurance* erinnernden Feinheit und Koketterie.

Während der bereits genannte *Jean Marot* anfcheinend vorzugsweife in theoretifcher Befchäftigung, mit dem Stiche der Baukunft diente, nimmt fein als Stecher nicht minder bekannter Sohn *Daniel Marot*

(geb. zu Paris 1650, † 1712) in der praktiſchen Architektur einen gewiſſen Rang ein. Es iſt freilich ſchwer zu entſcheiden, wer von beiden an einigen älteren in Paris ausgeführten Bauwerken vorwiegend betheiligt war. Doch ſcheint bei dieſen, als ſei es der Vater geweſen. Eines derſelben iſt das auf engem Terrain erbaute Hôtel Mortemart (rue St. Guillaume 14), welches der Vater der Montespan ſich erbauen ließ. Die Gartenfaçade mit ihren die beiden unteren Geſchoſſe zuſammenfaſſenden joniſchen und den darüber den Giebel tragenden korinthiſchen Pilaſtern, die Anlage von Haus und Hofe entſprechen ganz Levau's Vorbildern. Der Grundriß, in welchem der Baumeiſter ſich nicht ſcheute, beiſpielsweiſe unter die eigentlichen Wohnzimmer im Erdgeſchoß den Pferdeſtall anzubringen hat etwas Gezwungenes. Jedoch gelang es im Haupttrakt die erforderlichen Feſträume mit anerkennbarem Geſchick anzuordnen. Breiter ergeht ſich Marot in dem Plane zu einem großen Kaufhauſe für einen Herrn de Monceaux, deſſen Grundriß ſeine Kunſt mit den Räumen ordnend zu ſchalten im beſten Licht zeigt. Das Hôtel Puffort (erbaut kurz vor 1685, ſpäter de Noailles, jetzt umgebaut als Jameshôtel, rue St. Honoré) dagegen gehört wohl in der Ausführung ſchon ganz dem jüngeren Meiſter an, obgleich der ältere den Entwurf geliefert zu haben ſcheint. Hier zeigt namentlich die fleißig ausgebildete Gartenfaçade reichere und anmuthige Schmuckentfaltung: Im gequaderten Erdgeſchoß, über den rechtwinkligen Fenſtern befindet ſich eine mit einer Muſchel ausgelegte niſchenartige Wölbung, im oberen Stock ſind Statuen vor den Fenſterſchäften, ein reiches Triglyphengeſims, Ortſteine an den Ecken der drei Pavillons angebracht, deren mittelſter ſich am höchſten erhob. Doch wurde das Gebäude, welches mir nur aus einem Stich bekannt iſt und vielleicht nur Projekt blieb, bald durch *Lassurance* umgeändert. Als hervorragende Leiſtung gilt das Hôtel Jobach (rue neuve St. Merry). Das großartige, mit Treppenanlage, Terraſſen, Fontainen etc. geſchmückte Baſſin im Park von Schloß St. Cloud mit ſeinen gequaderten toskaniſchen Pilaſtern, ſeinen Niſchen und geſchwungenen Linien verdient Erwähnung, dagegen lehnt ſich die Façade zur Kirche der Feuillantinerinnen (gegen 1680, jetzt rue des Feuillantines) eng an diejenige des benachbarten Val de Grace an und kann eine ſelbſtändige Antheilnahme nicht erwecken, obgleich ſie in Verhältniſſen und Aufbau ein tüchtiges und wohlgebildetes Werk iſt.

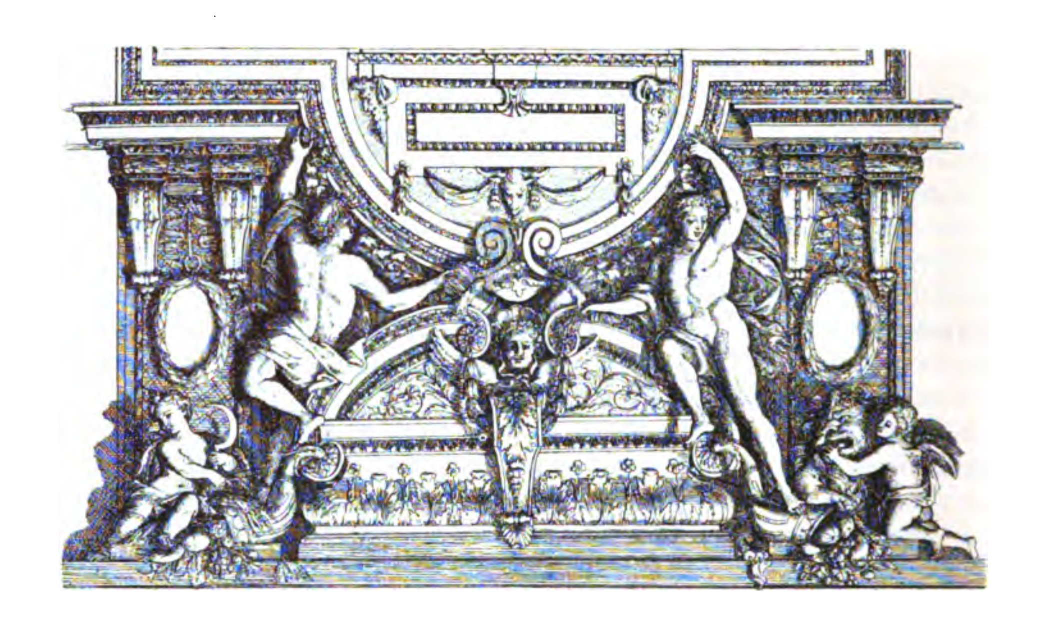
An anderem Orte werden wir der Thätigkeit Daniel Marot's weiter zu gedenken haben, welche ſchon an den vorhergenannten Bauten eine ſtarke Hinneigung zu Manſart zeigt und faſt ganz deſſen Formenſprache aufgenommen hatte.

An künftlerifcher Feinheit als Ornamentift allen diefen weit überlegen, ein Geift von eigenem Reiz, welcher mehr als irgend ein anderer den Zeitgefchmack innerhalb feines Gebietes beherrfchte, war *Jean Berain* d. ä. (geb. zu S. Mihiel 1638, † zu Paris 1711). Leider wiffen wir über das Leben diefes ausgezeichneten Meifters nur fehr weniges. Er war Lothringer von Geburt. Wir fahen fchon wiederholt, daß in dem damals noch felbftändigen Herzogthume eine von der Parifer abweichende Kunftauffaffung herrfchte. Das Land, urfprünglich deutfch, war namentlich durch die glänzende Regierung des mit dem franzöfifchen Königshaufe verwandten Herzog Karl III. mehr und mehr dem weftlichen Einfluß erfchloffen worden und während des 30jährigen Krieges demfelben faft ganz anheimgefallen, obgleich Herzog Karl IV. (1624—1675) noch einmal verfucht hatte, fich den Umarmungen Frankreichs als Verbündeter des Kaifers zu entziehen. Doch hielten Ludwig XIII. und Mazarin das Land (1632—1659) befetzt. Karl mußte nach Deutfchland flüchten, Nanzig verlor feine geiftige Bedeutung als Hauptftadt eines reichen Landes. Aber der Geift des Volksftammes ließ fich nicht alsbald unterdrücken. Aehnlich wie in Belgien trotz des Ueberwiegens der franzöfifchen Sprache ein eigenartiges Kunft- und Geiftesleben fortblühte, fo fcheint auch das bisher von der wiffenfchaftlichen Forfchung wenig beachtete Lothringen nicht fo ganz abhängig von Frankreich gewefen zu fein, wie man heute in Paris glaubt oder glauben machen will. Die Reihenfolge von dem trotz feines römifchen Aufenthaltes faft holländifch felbftändig empfindenden, ganz von nordifcher Auffaffung feiner künftlerifchen Aufgabe durchdrungenen, felbft dem Könige Ludwig XIII. gegenüber fich als Lothringer bekennenden *Jacques Callot* (1592—1635) zu dem in gleicher Umgebung aufgewachfenen *Claude Lorrain,* welcher einen dem Norden nicht minder eigenthümlichen Naturfinn, und bei dem Niedergang feines Vaterlandes eine fchier weltbürgerliche Bildung befaß, beweift das Vorhandenfein einer gefonderten, vom Norden faft mehr wie vom Weften beeinflußten Kunftrichtung. Wie kräftig diefelbe zum italienifchen Barock hinüberleitete, beweifen die Stiche des *Stefano della Bella* (geb. zu Florenz 1610, † dafelbft 1664), eines Schülers des Callot, welcher auch während feines Aufenthaltes in Paris (1640—1650) fich als ein vom flandrifchen Barock nicht unberührter Künftler erwies, ferner des *Sébastien Leclerc* (geb. zu Metz 1637, † zu Paris 1714), deffen erfte, in Augsburg erfchienenen Arbeiten zwifchen dem deutfchen und dem Stile Callot's fchwanken, oder des *Nicolas Langlois.* Diefer Richtung gehört auch Berain an. Seine zahlreichen Werke, zumeift Füllungsornamente nach Art der italienifchen Grotesken, find antik im Geifte Pouffin's und Claude's, aber

auch eines *Stefanus de Laulne* und *Marc Geerarts,* alfo von Meiftern, die fchon früh die Grotesken Italiens nach dem Norden verpflanzt hatten. Es ift eine Antike, die an den Vorbilden der Spätrenaiffance erlernt war. *Poccetti* hatte den größten Einfluß auf diefelbe. Ihm eifert Berain nach, in Grazie, im leichten Aufbau, in zierlicher Raumvertheilung der antiken Malerei Ebenbürtiges zu fchaffen. Dabei ift er frifch in der Erfindung, zierlich in der Zeichnung und fällt nur ab und zu in den fchwereren Barockton Lebrun's, deffen mattere und bunte Farbengebung auch theilweife auf den Ornamentiften überging. Diefer ließ fich auch vom Orient beeinfluffen, die Mauresken, die Einfügung Gerader in das reichlich verwendete Linienornament, und die immer beliebter werdenden Stoffgehänge (Lambrequins), welche wohl auch orientalifchen Urfprunges find, beweifen, daß fremde Anregungen willig aufgenommen wurden. Am meiften nähert fich Berain dem deutfchen Barock in feinen Möbelentwürfen, in welchen er eine fchwere, wuchtige Pracht liebt.

Es kann nicht meine Aufgabe fein, die Ornamentiften, deren Frankreich zu jener Zeit ja eine reiche Fülle befaß, einzeln hier zu kennzeichnen. Es galt nur feftzuftellen, daß die Schule Lebrun's im Allgemeinen mehr von außen entlehnte barocke Neigung befaß wie die rein franzöfifchen der Antike gänzlich zugeneigten Meifter der Baukunft. Diefer Kampf der Richtungen follte in noch deutlicherer Form zum Ausdruck kommen und zwar an der größten Monumentalaufgabe iener Zeit, dem Ausbau des Louvre.





III. KAPITEL.

DIE LOUVRE-FAÇADE UND DIE BAUAKADEMIE.



Levau und Dorbay hatten den Hof des Louvre rings mit Flügeln umschlossen, aber noch immer war derselbe unvollendet; es fehlte noch die äußere Hauptfaçade gegen Osten. Ohne Zweifel beabsichtigte Levau dieselbe in gleicher Weise durchzuführen wie diejenige, welche er an der Südseite aufgebaut hatte. Schon wurden die noch im Wege stehenden Gebäude abgetragen, der Grund zur Façade gelegt, als der neue Minister Colbert 1664 plötzlich die Arbeiten zu unterbrechen befahl. [1]) Der Plan genügte ihm und seinem künstlerischen Beirathe Lebrun nicht, denn er beabsichtigte den Louvre zum schönsten Bau der Welt zu machen. Der Plan Levau's erschien ihm in veraltetem Geschmack entworfen. Nachdem derselbe öffentlich ausgestellt und andere Architekten aufgefordert worden waren, denselben zu begutachten, bestimmte Colbert den König, neue Entwürfe sich vor-

[1]) Ich benützte zur Darstellung der Ereignisse folgende Werke: Réné Manard, Le Bernin en France, in L'Art. Band I. 1875. -- L. Lalanne, Journal de voyage du cavalier Bernin en France, par M. de Chantelou. Gazette des beaux arts, 1877 ff. — Paul Lacroix, XVII me. siecle, Paris 1882.

legen zu laſſen. Der bedeutendſte Baukünſtler Frankreichs war zweifellos *François Mansart*, damals ein Mann von 67 Jahren. Colbert wollte aus Furcht, daß die mißliebigen Aenderungen von Maiſons-Lafitte ſich wiederholen könnten, den Künſtler verpflichten, daß er nach dem von ihm vorgelegten Plane auch die Louvre-Façade unverändert ausführe. Hieran ſcheiterte die Uebertragung des Baues an den Meiſter, der ſeine Freiheit, im Augenblick des Entſtehens an der Architektur zu modeln, nicht aufgeben wollte. Uns blieb nicht einmal der Entwurf erhalten. Er hat gewiß die Summe von Manſart's Können bezeichnet. Denn hier war dem Meiſter die größte Aufgabe geſtellt und der höchſte Prachtausdruck von ihm gefordert. Die Grundrißgeſtaltung mußte zur Nebenſache werden. Es handelte ſich weniger darum, ein Schloß, als eine Schloßfaçade zu ſchaffen. Es wäre deshalb höchſt lehrreich, die völlig freie Schöpfung des Meiſters mit ſeinen früheren Werken und mit Levau's Louvreentwurfe zu vergleichen.

Aber auch andere Architekten betheiligen ſich an dem Wettbetriebe um die wichtige künſtleriſche Aufgabe. So lieferte *Lemercier* einen mit der von ihm geſchaffenen Weſtfaçade des Louvre übereinſtimmenden Plan (Fig. 44). Es iſt der eines ächt franzöſiſchen Schloſſes. Der Bau wird flankirt

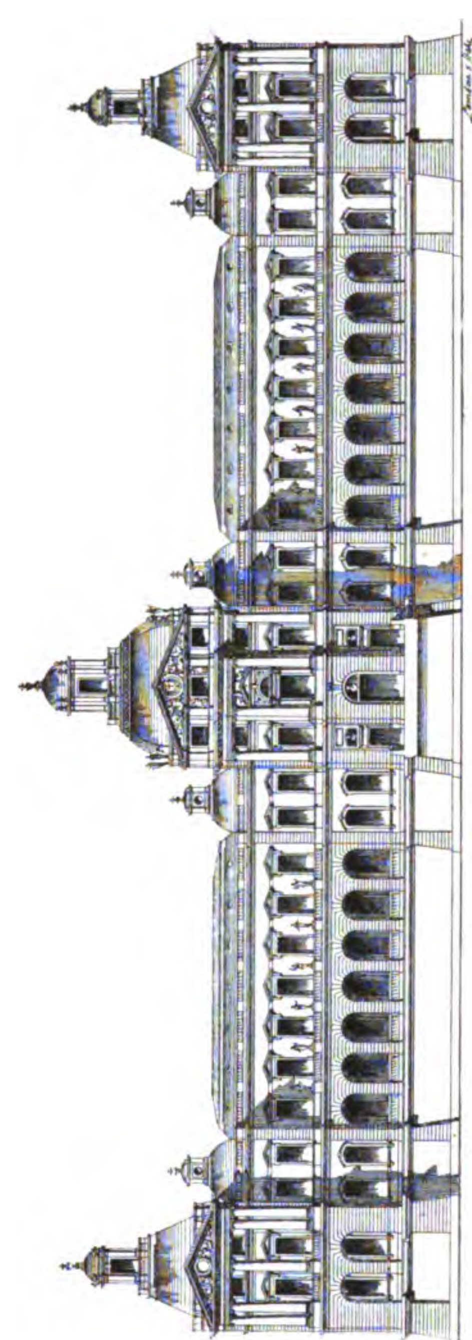


Fig. 44. Louvre zu Paris, Entwurf Lemercier's für die Hauptfaçade.

von je einem in zwei Abſätzen vorſpringenden Eckpavillon, welcher nach altnationaler Sitte durch je zwei Fenſter getheilt wird, ebenſo iſt zur Seite des dreiachſigen Mittelpavillons je ein zweiachſiger Flügelbau angeordnet. Das Erdgeſchoß iſt durchweg bis auf jene beiden Flügel gequadert, als eine Reihe von Arkaden gebildet. Dieſe ſind an den Pavillons blind, tragen dagegen in den Rücklagen einen Balkon. In denſelben erſcheinen im Stichbogen geſchloſſene Fenſter. Das Hauptthor hat je einen kleineren Eingang zur Seite. Das obere Geſchoß iſt glatt, die Fenſter ſind hier ſchlicht, mit einfachen Gewänden und geradlinigen Verdachungen verſehen. Die Wandfläche wird bekrönt von Hauptgeſims, Attika und Manſartdach. Nur die Pavillons überragen dieſe Geſimslinie mit ihrer ſtattlichen joniſchen Halbſäulenordnung, ihrem oberen Halbgeſchoß, ihren breiten Giebeln und ſteilen Dächern. Ja im Mittelpavillon iſt ſogar noch ein zweites Halbgeſchoß in der hohen Attika unter dem domartigen Dach angeordnet. Kleine Kuppeln erheben ſich über den Flügelbauten. Es ringt in der Façade das Streben nach monumentaler Einfachheit mit den alten Neigungen für maleriſches Schaffen. Das letztere äußert ſich in den zahlreichen Riſaliten, dem Vorbau des Balkons, der bewegten Dachlinie. Dagegen iſt der Mangel durchgehender Ordnungen, das Auftreten ruhiger Mauerflächen ein neuer Beweis für die Neigung Lemercier's, ſich dem italieniſchen Palaſtbau zu nähern.

Am ſtrengſten im Sinne Manſart's geſchult, zeigt ſich *Jean Marot* (Fig. 45). Er verharrt völlig in der nationalen Pavillonanlage. Je zwei ſtaatliche Bauten mit zwei Haupt- und einem Zwiſchengeſchoß, ſowie geradlinigem Manſartdach an den Ecken, ein noch bedeutenderes Riſalit mit drei großen Geſchoſſen und kuppelartiger Abdeckung in der Mitte, welches ſich im Halbkreiſe vor die Façade legt und von kleinen ſeitlichen Anbauten begleitet wird, theilen die Façade; ebenſolche Anbauten gliedern in der Achſe die nur zweigeſchoſſigen Rücklagen. Die Belebung der Wandflächen wird durch zwei Ordnungen bewirkt, durch eine joniſche und eine korinthiſche, mit gekuppelten Halbſäulen an den Eckpavillons, einfachen in den Rücklagen und am Kuppelbau. Die Fenſter ſind im Erdgeſchoß im Stichbogen im oberen mit geraden Verdachungen gebildet. An den mittleren Vorlagen treten an ihre Stelle Arkaden und Niſchen. Eine Baluſtrade mit Statuen und Vaſen zieht ſich über dem ganzen Bau hin. Bei der nunmehr hervortretenden Neigung nach prunkender Maſſenentfaltung dürfte Marot's Plan am wenigſten dem königlichen Bauherrn genügt haben. Er hat etwas von der bürgerlichen Gedrungenheit und der Unfreiheit der älteren Paläſte Frankreichs. Sichtlich widerſtritt es dem Künſtler, Verhältniſſe zur Schau zu ſtellen, welche im Bauwerk ſelbſt nicht vorhanden ſind. Es war die

ernfte Schule der franzöfifchen Hochrenaiffance, welche feinen Geift noch umfangen hielt, ihn verhinderte, in die rein dekorative Art hinüberzugreifen, welche in den großen Ordnungen Lemercier's fich fchon geltend zu machen beginnt. Wer an den Werken des italienifchen Barock fich begeiftert hatte, mußte diefe Schüchternheit belächeln, wem die rein künftlerifche, nicht die tektonifche Auffaffung des Baues am Herzen lag, die tapfere Selbftbefchränkung der Schule Manfart's mißachten.

Doch auch in Frankreich zeigten fich Künftler, welche von der Wahrhaftigkeit abzuweichen nicht mehr fich fcheuten. So *Pierre Cottart*. Diefer fchob die ganze Façade mehr gegen Often vor, indem er an die vorhandenen Pavillons neue anlegte, und verband diefe durch zwei Galerien und einen Thorbau nach Art des Hofabschluffes am Luxembourg und an den meiften franzöfifchen Schlöffern. Jedoch behielt er für diefe Bauten die große korinthifche Ordnung Levau's bei, umgab feine Pavillons in den unteren Gefchoffen mit derfelben, gliederte durch gekuppelte Pilafter und dazwifchen geftellte Nifchen die fenfterlofen Außenfeiten der Galerien und bildete das Thor zu entfprechend prunkvollem Reichthum aus. Ueber dem letzteren erhob fich eine zweite Ordnung, dazwifchen das Reiterrelief des Königs, als Abfchluß eine flache Kuppel, während die Eckbauten

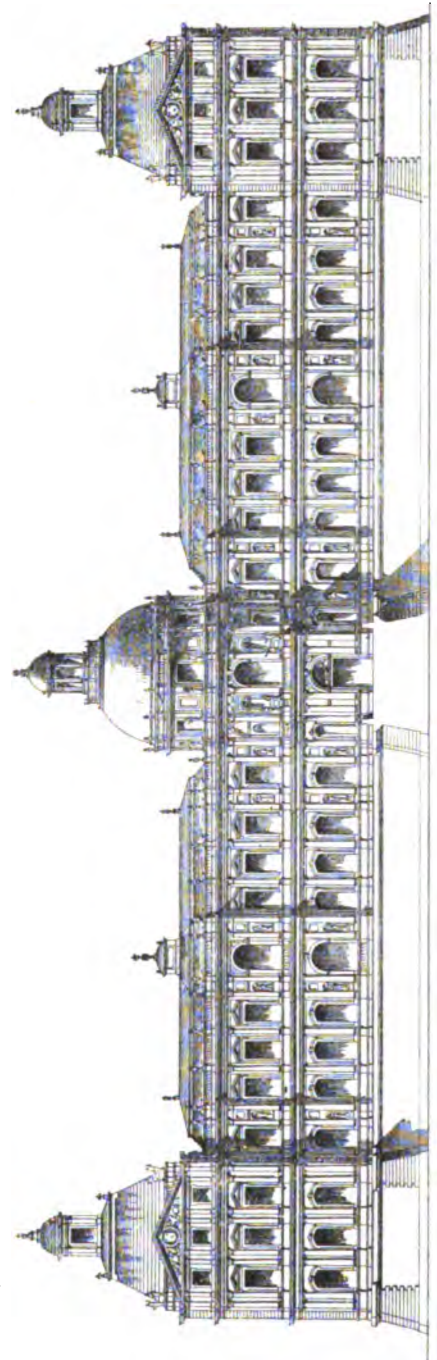


Fig. 45. Louvre zu Paris. Entwurf Jean Marot's für die Hauptfaçade.

höchſt phantaſtiſch mit Trophäen, ſpitzem Dach und ornamental verwendeten Kronen geſchmückt waren. Im Hofe ſollten im Kreiſe ſich erſtreckende Galerien den Uebergang von *Lescot's* Façaden zu dem Thore vermitteln. Wieder ſehen wir alſo einen nationalen Gedanken, den vom Mittelalter herübergenommenen Gruppenbau um einen Hof, in den Vordergrund treten, aber zugleich die Unfähigkeit der damaligen franzöſiſchen Architekten, eine geſchloſſene, nur einen Gedanken in entſchiedener Weise ausdrückende Façade zu ſchaffen, dem Schloßbau die Merkmale eines ſtarken Willens aufzuprägen und namentlich für ſeine Außenſeite eine klare, abgerundete Form zu finden, da die alte Ueberlieferung nur gelehrt hatte, vom Hof aus und für dieſen künſtleriſch zu ſchaffen.

Bei der Wettbewerbung lenkte ſich die Aufmerkſamkeit auf den Plan eines Mannes, der ſich bisher nur nebenbei mit der Baukunſt beſchäftigt hatte, auf *Claude Perrault,* den Bruder des Intendanten der königlichen Bauten, *Charles Perrault,* welcher auf Colbert in Kunſtſachen den größten Einfluß beſaß. Leider kennen wir dieſen erſten Entwurf nicht. Es wäre ſehr lehrreich, ihn mit dem ſpäteren zu vergleichen, von dem wir in der Folge eingehend zu ſprechen haben werden.

Da man in Paris zu einem abſchließenden Urtheil über die Wettbewerbung nicht kam, wurden ſämtliche Pläne nach Rom geſchickt, wo *Poussin* ſie der Akademie vorlegen mußte. So kamen ſie an *Bernini,* damals unbeſtritten den berühmteſten Architekten der Welt. Daß man aber den Meiſter des Barockſtiles in den Tagen Manſart's und Levau's als Kunſtrichter anrief, iſt bezeichnend für den Einfluß Lebrun's. Denn ſicher waren die nationalen Architekten, die ſtreng klaſſiſch ſich ſchulenden Meiſter wenig geneigt, die überwiegende Bedeutung Bernini's wirklich anzuerkennen. Daß man ihn wählte, iſt an ſich ſchon ein Sieg der barocken Schule, ebenſo wie die Wahl *Guarini's* zum Architekt der pariſer Theatinerkirche (1662). Es iſt kein Wunder, daß der römiſche Künſtler alle Pläne der Franzoſen verwarf, daß er ſie kleinlich, unbeholfen, barbariſch fand. Sie waren ja noch alle mehr oder minder befangen in der Kunſt der Hochrenaiſſance, ihrem Aufbau mit beſcheidenen Mitteln, noch nicht durchgedrungen zu jenem großartigen Schwung im Entwurfe, welcher ganze Stockwerke als dekorativ verwendbare Glieder auffaßte, dem Bauinneren jeden Zwang anzuthun ſich erlaubte, wenn es galt, eine große, ſchlagende Wirkung zu erzielen. Und da es eine alte Regel in der Kunſtgeſchichte iſt, daß jeder vorwärts ſtrebende Künſtler, und das war ja Bernini im weiteſten Sinne, eine tiefe Verachtung, einen wahren und heftigen Zorn gegen den Geiſt und die Kunſtart empfindet, die er überwunden und hinter ſich liegen gelaſſen

hat, fo kann man wohl denken, wie Bernini über die franzöfifchen Architekten jener Zeit dachte, wie wenig ihm die zwar gewiffenhafte aber etwas trockene Art des Manfart und feiner Kunstgenoffen behagte. Er fchlug vor, keinen Plan zur Ausführung zu bringen und kam auf dringende Einladung des Königs felbft nach Paris, um den Bau des franzöfifchen Königsfchloffes zu leiten.

Bernini's Anwefenheit in Frankreich (1665) ift eines der kunftgefchichtlich merkwürdigften und folgereichften Ereigniffe. Nicht um der äußern Vorgänge willen. Es muß allerdings erwähnt werden, daß Ehren, wie auf der Reife und in Paris der König, Colbert, der ganze Hof Bernini entgegenbrachten, keinem Künftler der Welt, weder früher noch fpäter, erwiefen wurden. Nicht Rubens, nicht Richard Wagner find in Vergleich zu ziehen. Als Prinz von Geblüt wurde der große Baumeifter in jener Zeit des unbefchränkten Königthums behandelt! Aber bei unferen Unterfuchungen entfcheiden nicht die Anfichten der Großen, fondern die inneren kunftgefchichtlichen Vorgänge. Damals wurde in Paris die Schlacht gefchlagen zwifchen italienifchem Barock und franzöfifch-palladianifchem Klafficismus. Gefchloffen ftanden die parifer Architekten gegen den großen Vollender der Renaiffance in Italien. Er unterlag. Frankreich trat aus dem Kampf als Sieger hervor. Reiche künftlerifche Beute wurde ihm zu Theil. Im Ringen gegen Bernini fand es den beftimmten architektonifchen Ausdruck für den Geift der Zeit.

Der italienifche Meifter verwarf den ganzen beftehenden Louvre. Sein Plan ging dahin, denfelben niederzureißen und etwas ganz Neues zu fchaffen. Er frug nicht nach den Koften, er wagte es vom König Königliches zu fordern. Er fchreibt felbft: „Il ré di Francia d'oggi è un grandiffimo rè, grande di cervello, grande di animo et grande di forze; ha tempo di poter far gran cose, perchè e giovane e al prefente il suo regno sta in pace. Vuol fare il suo palazzo a proportione di quello che s'è detto di sopra. Si farebbe un grand' errore, se no si facesse una grande e maestosa fabbrica.“ Diefe Kühnheit war ein außerordentliches Verdienft. Sie lehrte die Franzofen fich aus dem ergänzenden, alte Meifter nachbildenden Treiben heraus zu reißen und der eigenen Kräfte bewußt zu werden. Die löbliche Anhänglichkeit an das Alte drohte zur Verfumpfung zu führen, wenn fie zum Hemmfchuh in der Fortentwicklung wurde. Zwang fie doch feit Jahrzehnten die Architekten des Königsfchloffes ihre Gedanken in veralteten Formen zum Ausdruck oder vielmehr nicht zum Ausdruck zu bringen. Sichtlich fchritt die Architektur feit der Jugendzeit Manfart's nicht mit gleicher Gefchwindigkeit wie die politifche Staatsentwicklung vorwärts. Ueber-

all drückte die beengende Feſſel überlieferter Formenſprache. Es mag zwar ein Schrei der Entrüſtung durch Paris gegangen ſein gegen den Uebelthäter, welcher die auf den vergrößerten Bau künſtlich übertragene Façade Lescot's zu zerſtören vorſchlug. Aber ſchon der Umſtand, daß ſich die Gedanken mit einer ſolchen Frage beſchäftigten, gab neue Anregungen. Man begriff, daß die alte Zeit abgeſchloſſen ſei und eine neue beginnen müſſe. Auch wenn Bernini nur dieß erreicht hätte, müßte Frankreich ihm dankbar ſein. Er gab aber nicht nur die Anregung zu neuem Schaffen, er gab auch die Richtung.

Nicht hinſichtlich der Grundrißentwicklung. Sein Louvreentwurf (Fig. 46) iſt der eines ächt italieniſchen Palaſtes, iſt berechtigt für Rom, unpaſſend für Paris. In jeder Ecke des Hofes wollte er eine große vierarmige Treppe anlegen, ſo daß der erſtere eine Kreuzesform erhält. Rings um denſelben war eine mächtige korinthiſche Halbſäulenſtellung geplant und zwiſchen dieſer, in zwei Stockwerken über einander, Rundbogenarkaden, welche zu den breiten offenen Umgängen führen. Ueber dem gewaltigen Hauptgeſimſe erhob ſich eine Attika mit Figuren. Das Ganze iſt ein rieſiges Dekorationsſtück, künſtlich geſteigert in der Wirkung, um das Hereinragen der in noch mächtigerer Höhenentfaltung gehaltenen Façade in den Hof zu verdecken. Nach drei Seiten, nach Norden, Weſten und Süden ſchließen ſich an die Gänge Feſträume, meiſt langgedehnte Säle. Dieſe ſind nur wenig breiter als jene. Gegen Oſten ſteigt eine kahle Wand auf, hinter der gegen Weſten je zwei Höfe und endlich die Hauptflügel liegen. Verbunden ſind dieſelben mit dem Hauptbau durch breite Zwiſchenflügel, welche wahrſcheinlich in den oberen Geſchoſſen die Hauptſäle beherbergen ſollten. Im Erdgeſchoß ſind an ihrer Stelle dreiſchiffige Vorhallen mit gekuppelten Säulen angeordnet.

Die ganze Anlage iſt lediglich auf monumentale Wirkung angelegt. Das in Frankreich beginnende Streben für bequeme Raumvertheilung iſt ganz vernachläſſigt. Die Verbindungen ſind meiſt ungenügend, die Treppen weit entfernt von den Zugängen zu den Sälen, dieſe ohne Nebenräume, ſelbſt dort, wo die Tiefe des Gebäudes ſolche geſtattet hätte. Nach dieſer Richtung hin mußte der Plan dem ſcharfen Urtheile der Franzoſen verfallen.

Weit wichtiger iſt die Durchbildung der Façaden (Fig. 47). Bernini nahm die Theilung derſelben in fünf Glieder von den Franzoſen auf. Aber er verwendete keine Pavillons ſondern ſtark vorſpringende Eckriſalite. Die ganze Kraft legte er in den Mittelbau, deſſen Erdgeſchoß er möglichſt ſchlicht und maſſig bildete: eine ſchwere Quaderung, einfache Fenſter, drei mittlere Rundbogenportale, vor deren Schäften zwei Titanen aufgeſtellt waren. Die beiden Geſchoſſe darüber

find zu einer gewaltigen, 22,25 Meter hohen korinthifchen Ordnung zufammengefaßt. In der Mitte ftehen vier Halbfäulen in der üblichen dichten Zufammenftellung, zwifchen ihnen je ein Fenfter; dann folgen je zwei weiter aus einander ftehende Halbfäulen, in deren Interkolumnien je zwei Fenfter fich befinden. Alle Fenfter find ftattlich und würdig in vollen Formen gebildet, mit Halbfäulen, glattem Gebälk und Segmentverdachungen im erften, Konfolen, Verkröpfung und gerader Verdachung im zweiten Gefchoß verfehen. Aber fie erfcheinen klein bei den übermächtigen Stockwerkverhältniffen. Das Hauptgefchoß hat gegen 12,7, das obere 9,5 Meter. Aber trotzdem genügten diefe Maße nicht. Das ohne Attika 5,85 Meter hohe Konfolengefims überragt die obere Decke immer noch um 7 Meter. Deshalb mußte auch die Hof-Architektur fo außerordentlich gefteigert werden, damit man nicht die mächtig aufragende Façade von rückwärts allzuftörend fah. An den Eckrifaliten treten an Stelle der Halbfäulen je vier kannelirte Pilafter. In den feitlichen Interkolumnien ift ein, in den mittleren find je zwei Fenfter angeordnet. An den nur vier Fenfter breiten Rücklagen erfcheinen die Pilafter nur in den Ecken. Im Mittelrifalit der Façade gegen die Tuillerien treten die Doppelarkaden des Hofes wieder zwifchen zwölf Halbfäulen auf; an den Seitenfaçaden ift hier über dem erften Stockwerk ein Halbgefchoß eingefchoben.

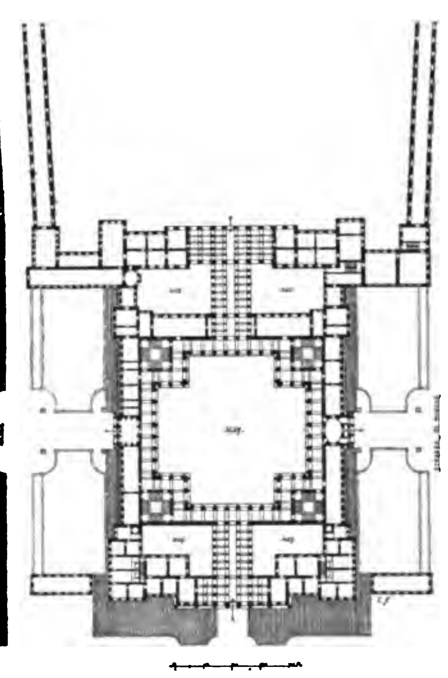


Fig. 46. Bernini's Plan für den Louvre zu Paris. Grundriss.

Die ganze, bis zu den die Attika bekrönenden Statuen 51,4 Meter hohe Façade ift ein lebendiger Widerfpruch gegen die Kunft der Franzofen. In keinem Theile äußert fich das geringfte Entgegenkommen. Nicht die bewegte Umrißlinie in der Dachbildung ift hier zu finden, nicht die Pavillon-Architektur, nicht die beliebte Anordnung der Ehrenhöfe, nicht die ftrenge Betonung der Stockwerke, die entfchiedene Theilung der Façade nach den Beftandtheilen des Bau-Innern. Sie follte nicht einen Theil der beftehenden Bauten des Louvre und der Tuillerien, fondern den Alles beherrfchenden Mittelpunkt derfelben bilden. Bernini

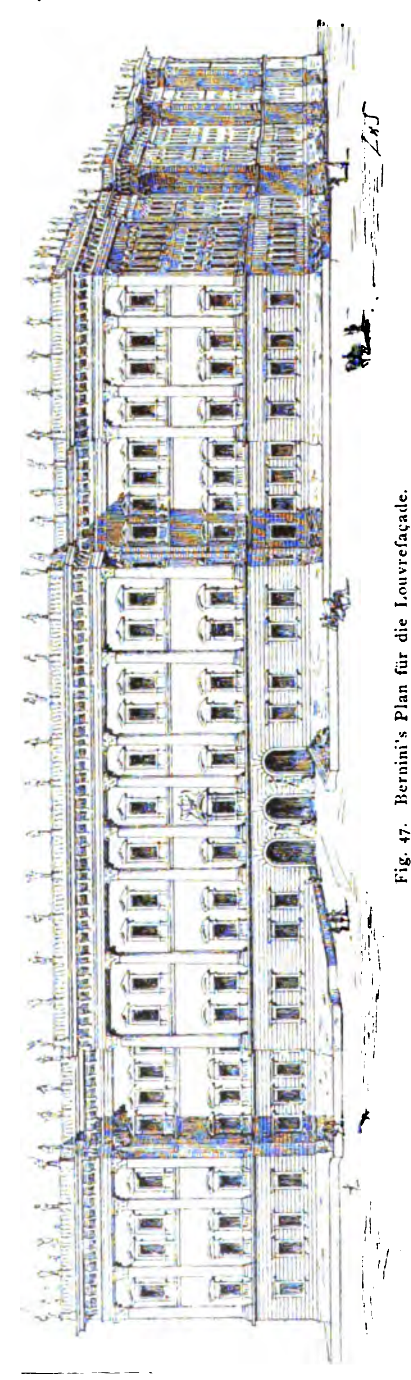


Fig. 47. Bernini's Plan für die Louvrefaçade.

verglich ſie mit dem Haupt, die Galerien der Tuillerien mit den Armen eines mächtigen Leibes. Dieſe ſollten zum Louvre in das Verhältniß der Kolonnaden zu der Façade von St. Peter treten, um den Hauptbau noch größer erſcheinend zu machen. Hier zuerſt lernte man in Frankreich eine völlig in ſich abgeſchloſſene, einheitliche Schloßfaçade kennen. Als ſolche muß ſie geradezu verblüffend auf die Franzoſen gewirkt haben. Durch den Entwurf geht eine Größe, ein Zug titaniſcher Kraft, deſſen Einfluß ſich niemand entziehen kann. Er mußte wie eine Erlöſung auf alle Betheiligten wirken: ſelbſt auf die, welche ihn nicht billigten.

Und deren war in Frankreich die Mehrzahl. Man tadelte[1]) die Kleinheit der Fenſter, die ungeheure Größe der Ordnung, die Ungleichheit der Säulenzwiſchenräume, die Schwere der den Fries durchſchneidenden Konſolen des Hauptgeſimſes, das Mißverhältniß zwiſchen Baluſtrade und Hauptgeſims, die Kleinheit der Hauptthore, die langweilige Folge der Verdachungen, den zu großen Zwiſchenraum zwiſchen beiden Fenſterreihen. Das Alles iſt mehr oder minder berechtigt, trifft aber nicht das Weſen der Sache. Auch nicht die innere Unwahrheit des Baues entſchied gegen Bernini; Perrault's Façade iſt nicht viel beſſer nach dieſer Richtung. Es äußerte ſich in dem abſprechenden Urtheil das Aufbäumen des nationalen Stolzes, der ſich zunächſt mehr auf wiſſenſchaftliche, als auf künſtleriſche Errungenſchaften ſtützte. In ununterbrochen gegen Bernini arbeiten-

[1]) Blondel, Cours d'architecture, Band II. p. 435. Das dort niedergelegte Urtheil darf wohl als das der ganzen Schule betrachtet werden.

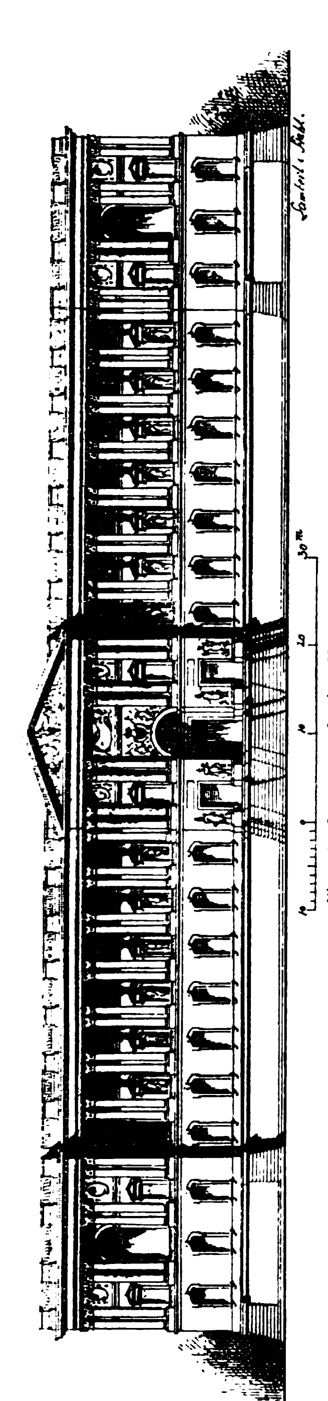


Fig. 48. Louvre zu Paris. Hauptfaçade.

der Ränke warf man ihm hauptſächlich Fehler gegen die Geſetze der Antike, gegen den aus ihr abgeleiteten guten Geſchmack vor. Techniſche Bedenken kamen hinzu. Bernini war dem Zeitalter und der Stadt Corneille's nicht klaſſiſch genug; man vermißte die Strenge antiker Regel, man hielt ihm mit mehr Erfolg ſchulmäßig zu beweiſende Fehler, als Unſchönheiten vor. Das Urtheil der Franzoſen ſtützte ſich ſchon feſt auf kunſtphiloſophiſche Geſetze, welche ſich namentlich an Manſart's Werken herangebildet hatten. An dieſen maß es das Barock Bernini's und vor dieſen beſtand es nicht. Bernini war zu fremd, zu ſelbſtändig für die Pariſer Hofluft. Man verſtand ihn nicht und fühlte ſich durch ſeine Größe bedrückt. Als man aber ihn vor den Unbilden eines Winters in Frankreich zu warnen und ihm vom ſchönen Wetter in Italien zu ſprechen anfing, als er merkte, daß ſelbſt Colbert keine ernſtlichen Anſtalten machte, ihn in Paris zu halten, zog er vor, ſeinen Rückzug nach Rom anzutreten, den ihm Ludwig XIV. mit reichen Geſchenken verſüßte.

Nun erſt wagte ſich Charles Perrault, welcher an der Spitze der Gegner Bernini's ſtand, mit ſeinen Plänen an die Oberfläche. Er legte den Entwurf einer Louvrefaçade vor, welche ſein Bruder *Claude Perrault* (geb. zu Paris 1613, † daſelbſt 1688), ein gelehrter Arzt, entworfen hatte und wußte mit Hilfe Colbert's den König zu beſtimmen, daß er, einen neuen Plan von *Levau* und den Bernini's ablehnend, ſich für die Perrault'ſche Arbeit entſchied, welche nunmehr auch wirklich zur Ausführung gelangte (1667—1674) (Fig. 48 und 49).

Boileau ſagte damals:

„Notre assassin renonce à son art inhumain;
Et désormais la régle et l'équerre à la main,
Laissant de Galien la science suspecte
De mauvais médecin devient bon architecte."

Perrault's Louvrefaçade hat hundert Jahre lang für das vollendetfte Architekturwerk der modernen Kunft gegolten. Wie wir auch heute über fie und über diefes Urtheil denken mögen, wir müffen das Beftehen des letzteren achten, wir müffen anerkennen, daß die ungewöhnliche kunftgefchichtliche Bedeutung des Werkes hierdurch außer Frage geftellt ift. Noch 1755 fagt Laugier von Perrault, er fei in feinen Schriften nur ein Gelehrter, die Louvrekolonnade aber mache ihn zum großen Manne.

Ein glücklicher Wurf, der Stempel mühelofen Entftehens, eine ungezwungene, freie Größe, das find die entfcheidenden Merkmale der Façade. Sie ift geworden, nicht im Schweiß des Angefichts ergrübelt. Sie genügt den ftrengen Anforderungen der franzöfifchen Regel, aber fie läßt nicht erkennen, daß diefe wie z. B. bei Manfart ein Hemmniß für die Schaffensluft war. Die Motive find einfach und bedeutend, weit ruhiger und mächtiger, wie bei irgend einem früheren franzöfifchen Entwurfe. Der Grundgedanke des Aufriffes fcheint von Bernini entlehnt. Zwar hat fpäter Dorbay behauptet, er ftamme urfprünglich von *Levau*. Aber bisher habe ich keinen entfprechenden Anhalt finden können, um diefem Künftler eine fo freie Schöpfung zuweifen zu können. Der Gedanke der Unterordnung eines Stockwerkes unter das andere, indem das Erdgefchoß fchlicht, maffig, gewiffermaßen als Sockel behandelt wurde, um das Hauptgefchoß erft recht zur Wirkung bringen zu können, ift italienifch. Bernini's Palazzo Odescalchi zu Rom hatte ihn zuerft klar zum Ausdruck gebracht. Diefer Gedanke ift gerade wegen feiner Einfachheit fo überaus bedeutend. An der Gleichwerthigkeit der Stockwerke leiden faft alle älteren franzöfifchen Bauten. Diefelbe bedingt die Nüchternheit z. B. des Luxembourg, von Blois, von Maifons. Nun kommt Bewegung in die Maffen, wird der Aufbau ein Ganzes, trennt nicht mehr, fondern verbindet das Gurtgefims die Stockwerke. Das Hauptgefims gewinnt an Werth, es bekrönt den ganzen Bau, nicht das oberfte Stockwerk; die Motive werden bedeutend; die lange Façade bedarf nicht mehr der starken Gliederung durch Rifalite und der bewegten Umrißlinie durch allerlei Dachausbauten.

Perrault erreichte diese großen Vorzüge, indem er die Anordnung Bernini's aufnahm, eine riefige, 17,4 Meter hohe korinthifche Ordnung über das Erdgefchoß fetzte. In letzterem befinden fich einfache Stichbogenfenfter. Die Eckrifalite find etwas vorgezogen, ebenfo der Mittelbau mit feinen zwei fchlichten feitlichen Thüren und feinem Thor in der Achfe, deffen Rundbogen erft auf dem Gurtgefims auffitzt und fo unfchön in das Hauptgefchoß hineinfchneidet: der einzige Punkt, in welchem die Façade etwas Gequältes hat. Man fieht Perrault's Scheu, in Bernini's

Fehler der zu kleinen Eingänge zu verfallen. Die belebenden Elemente der Façade ſind in das Hauptgeſchoß verlegt. Vor dem Mittelgeſchoß ſtehen vier Paar gekuppelte Säulen, oberhalb der Seitenthüren ſind Fenſter mit geraden Verdachungen, und darüber mit Gewinden umgebene Reliefmedaillons angebracht. Dieſes letztere Motiv war entlehnt vom Konstan-



Fig. 49. Louvre zu Paris. Mittelriſalit der Hauptfaçade.

tinsbogen und wiederholt ſich in allen Interkolumnien, außer in der Mittelachſe, wo die Fläche durch eine von Engeln getragene Inſchrifttafel bedeckt wird und in der Achſe der Seitenriſalite, wo ein mächtiges Rundbogenfenſter den Platz für ſich beanſprucht. Zu Seiten dieſer Fenſter ſteht je eine Säule. Dieſe iſt gekuppelt mit einem Pilaſter; zwei Pilaſter gliedern die Ecken. Die breiten Flügel zwiſchen den Vorbauten treten im

oberen Gefchoß bedeutend zurück. Sie find nur durch Pilafter, Nifchen anftatt der Fenfter, und durch jene Medaillons gegliedert. Vor denfelben zieht fich aber eine Kolonnade von je fechs Säulenkuppeln und zwei Eckfäulen hin. So wechfeln die Schattenmaffen auf das reichfte und wirkungsvollfte. Das Hauptgefims ift den Säulen entfprechend mächtig gebildet, bekrönt von einer Baluftrade und über dem Mittelrifalit von einem breiten, reliefgefchmückten Giebelfelde.

Die Ausführung diefer Façade war nicht möglich, ohne daß dem alten Louvre Zwang angethan wurde. Durch Bernini war nicht nur der künftlerifchen Kühnheit, fondern auch der inneren Unwahrheit die Bahn gebrochen. Was vor ihm nicht gewagt worden wäre, hier wurde es vollbracht. Die Façade ift ein wahres Schauftück, faft ohne Zufammenhang mit dem durch fie mehr verdeckten als zur Erfcheinung gebrachten Bau. Die Hälfte des Hauptgefchoffes, das ganze Obergefchoß haben nicht einmal Fenfter gegen Often. Wie bei Bernini baute fich die Anlage viel zu hoch auf, fo daß man vom Hof aus diefelbe als ragende Kuliffe über der befcheidenen Architektur Lescot's und Lemercier's fehen kann. Die drei Gefchoffe der letzteren maßen 24,6 Meter, die zwei Stockwerke Perraults überragten fie um 4 Meter. Die Façade war ferner zu lang, fo daß die die Treppen beherbergenden Eckrifalite weit über die alten Flanken vorragten und man fich entfchließen mußte, vor die Südfaçade des Levau eine neue zu fetzen, indem man den Bau wefentlich verbreiterte. Auch im Hof mußten Uebelftände befeitigt werden. An Stelle des Halbgefchoffes Lescot's ordnete Perrault ein ganzes Stockwerk an. Nun kam man in Verlegenheit, welche Stilart für die an demfelben unvermeidliche Ordnung zu wählen fei. Ueber die korinthifche und römifche des alten Baues etwa eine dorifche oder jonifche zu fetzen, wäre gegen alle Regel der Kunft gewefen. Es mußte eine noch leichtere, zierlichere Form folgen. Da keine folche beftand, befchloß Perrault nach dem Vorgange Scamozzi's eine folche zu erfinden: die franzöfifche Säulenordnung.

Wieder wurde die gefamte Architektenfchaft von Paris aufgeboten, um im Wettbewerb die verfchiedenen Ideen für Geftaltung einer folchen niederzulegen (1671). Es find uns einige folche Entwürfe erhalten: fo von *Cottart*, welcher zugefteht, die feinige fei „pourtant composite, mais pas Romain"; von Perrault felbft, welcher die Kapitäle mit Federn und Kronen ausfchmückte, und von einigen anderen. Der Gefamterfolg der Preisbewerbung war, wie zu erwarten, eine Enttäufchung. Neue Stile ließen fich im 17. Jahrhundert ebenfo wenig erfinden als im 19. Perrault felbft hat fich durch dies Vorgehen entfchieden gefchadet.

Ungleich glücklicher war er in der Anordnung der Seitenfaçaden

des Louvre gegen den Fluß zu, welche durch Pilafter in gleicher Art wie die Hauptfront gegliedert wurde und namentlich in jener gegen rue St. Honoré, bei welcher Eckquaderungen das Hauptgefchoß abtheilen. Hier hat das feine Gefühl für die Vertheilung reich verwendeten, bildhauerifchen Schmuckes der Façade eine anmuthige Heiterkeit gegeben, die fich namentlich im Mittelrifalit zu feftlicher Pracht fteigert.

Wir kennen noch drei größere Arbeiten von Perrault's Hand. Zunächft einen Prunkbau, einen Triumphbogen, errichtet 1670 auf dem Place du Trône zu Ehren König Ludwig XIV. als den Sieger über die Niederlande. Er wurde nur theilweife in Stein, fonft in Gyps hergeftellt und daher fchon 1716 abgebrochen, nachdem er, wie Sturm fagt, „fehr zerläftert“ gewefen war. Der Bogen übertraf in den Maßen alle römifchen. Die drei Durchläffe waren nach Vorbild des Konftantinsbogen angeordnet. Große korinthifche Säulenpaare flankirten fie. Ueber diefen war das Gefims verkröpft, darüber an Stelle der Statuen breite Trophäen mit gefeffelten Kriegern aufgeftellt. Die Attika fchmückten Reliefs und die Infchrifttafel. Reliefs befanden fich auch über den Seitenthoren, in den Interkolumnien wie am Louvre mit Bandwerk angeheftete Medaillons. Aber der gerade Abfchluß durch die Attika widerfprach doch dem Empfinden der Zeit. Perrault fetzte ein mächtiges Piedeftal über denfelben, welches die Reiterftatue des Königs trug. So fteigen die Verhältniffe wieder in's Mächtige. Das ganze Denkmal war 53,3 Meter hoch und 54,6 Meter breit und dabei gewiß höchft wirkungsvoll. Bemerkenswerth ift die im Gegenfatz zu der Barockarchitektur ftehende Vorliebe für Durchbildung der Gefimsglieder mit klaffifchen Blattreihungen, die altrömifche Geftaltung der Profile, zugleich aber auch die reichliche Verwendung äußerlich angehefteten Ornaments, der Medaillons, Blumengehänge, Relieftafeln u. f. w. Es ift dies der Beginn der Lostrennung der fchmückenden Glieder von den konftruktiven, mithin der Lockerung der altfranzöfifchen Grundfätze.

Der zweite Bau, die Sternwarte (Avenue de l'Observatoir, 1667—1672) macht wenig Anfprüche auf künftlerifchen Werth: fie ift ein quadratifcher Bau mit zwei flankirenden achteckigen Vorbauten, durchweg zweiftöckig, mit ganz flachem Dach und fchlichten Rundbogenfenftern. Der dritte ift die Kirche St. Benoit le Bétourné, in welcher der Meifter begraben liegt. Von dem ihm zugefchriebenen, für Colbert felbft feit 1670 ausgeführten Bau des Schloffes Sceaux weiß ich wenig zu berichten, da er in der Revolution zerftört wurde und mir nur ganz

ungenügende Abbildungen bekannt ſind; auch dieſe beziehen ſich auf den wohl durch *Hardouin-Mansart* für den Herzog von Maine und deſſen geiſtreiche Gattin nach 1700 vollzogenen Umbau.

Perrault begnügte ſich nicht damit, in der Praxis ſeine Ueberzeugungen zur Darſtellung gebracht zu haben, ſondern er wurde auch als Theoretiker für die Folgezeit eine überaus wichtige Erſcheinung. Zunächſt durch die Ueberſetzung und Erklärung des Vitruv[1]). Die Architektur bedürfe, ſagt er in der Vorrede derſelben, dem leichten Spiel der Phantaſie gegenüber feſte Regeln. Dieſer Satz iſt ihm der entſcheidende für ſeine weiteren Ausführungen, er verkündet die Gegnerſchaft mit Bernini, in welchem der ſelbſtherrliche Geiſt Michelangelo's fortlebte. Das Beſtreben des Barockſtils ging dahin, die Ketten und Schlingen wieder zu zerreißen, welche die gelehrten Vitruvianer der Baukunſt durch ihre Geſetze gelegt hatten; die italieniſchen Meiſter hielten ſich an kein neues oder altes Geſetz gebunden, denn ſie fühlten in ſich die Kraft, das Beſte oder doch das der Zeit Angemeſſenſte zu leiſten. Dieſe Ungebundenheit der Einbildungskraft erſchien Perrault durchaus gefährlich. Er wollte ein entſcheidendes Geſetz eingeſetzt wiſſen. Wenn die Schönheit keinen anderen Grund habe, als die Einbildungskraft, welcher alles das als gut erſcheine, was mit dem Schönheitsbegriff des Einzelnen zuſammenfalle, ſo ſei ſie den ärgſten Schwankungen unterworfen. Man habe, um dieſe zu vermeiden, vor Allem Regeln nöthig, welche den Begriff der Schönheit richtig ausbilden ſollten. Dieſe Regeln gäbe Vitruv, deſſen Anſehen nicht nur in ſeinem Alter, nicht nur in ſeiner Stellung als Architekt der goldenen Zeit des Caeſar und Auguſtus, nicht nur deshalb, weil er die jetzt verlorenen alten Schriftſteller habe benutzen können, als ein unzweifelhaftes erhalten werden müſſe, ſondern namentlich weil aus ſeinem Werke ſelbſt eine ungewöhnliche Tiefſinnigkeit und Schärfe des Gedankens herausſpräche, vor der ſich Perrault völlig beugt. Aber ſo unſchätzbar dieſes Buch als Geſchenk der Alten ſei, ein Uebelſtand klebe ihm an, eine Dunkelheit der Ausdrucksform, welche durch den Mangel von Zeichnungen und die Fehlerhaftigkeit der alten Abſchriften noch vermehrt werde, ſo daß ihrer Zeit Alberti und Serlio ſogar an eine abſichtliche Verſchleierung der Ausdrücke dachten. Perrault's Beſtreben geht nun dahin, die zahlreichen Unklarheiten durch zutreffende Ueberſetzung

[1]) Les dix livres de Vitruv, corrigéz et traduits nouvellement en François, avec des notes et des figures. Paris, 1673.



und lehrreiche Anmerkungen aufzuhellen, und es ift fein großes Verdienft, den antiken Schriftfteller feinem Volke im gewiffen Sinn, gleichviel ob überall dem richtigen, verftändlich und den Architekten zugänglich gemacht zu haben. Alle diefe Gedanken waren nicht neu, aber von keinem Aefthetiker vor Perrault mit folcher Schärfe ausgefprochen worden. Er half auch eine Einrichtung fchaffen, durch welche fie im erhöhten Grade Gemeingut des franzöfifchen Volkes werden follten. Denn mit dem Bau des Louvre entftand ein weiteres für die Kunftentwicklung kaum minder wichtiges Werk: die auf Anrathen der beiden Perrault, von Levau und Lebrun erfolgte Gründung der „Académie royale de l'architecture“ zu Paris. Hiermit trennte fich die Baukunft auch äußerlich von den von Lebrun beherrfchten anderen Kunftgebieten.

Im Jahre 1671 wurde an die Spitze der jungen Anftalt *François Blondel* (geb. zu Ribemont 1618, † zu Paris 1686) geftellt. Auch diefer war urfprünglich ein Dilettant, Mathematiker, alfo am Gelehrtentifche herangereift, fpäter von der Mathematik zur Artillerie übergegangen und zum Marfchall ernannt worden. Sein in einem unvergleichlichen Lehrtalent begründeter Einfluß auf die folgenden Architektengefchlechter ift von kaum geringerer Bedeutung als der Perrault's, weniger durch feine künftlerifchen Thaten, als weil er den Grundfätzen desfelben erft eine für ein Jahrhundert gültige Durchbildung gab.

Der Zweck der Akademie war, öffentlich in den Regeln der Baukunft zu unterweifen, wie fie fich aus der Lehre der größten Meifter und unter diefen namentlich des hochgefeierten Palladio und aus den Beifpielen der fchönften erhaltenen Bauwerke der Antike ergaben. Blondel's großes Lehrbuch „Cour d'architecture“[1]) giebt uns einen klaren Einblick in die Unterrichtsweife, durch welche er diefes Ziel zu erreichen ftrebte, in die Art, wie er in den gewöhnlichen Verfammlungen der Akademiker den Austaufch der Kenntniffe dazu benutzte, um die Baukunft von jenen „verkehrten“ Ornamenten des Barock zu reinigen, von den Mißbräuchen zu befreien, welche nur Unwiffenheit und Eitelkeit in diefelbe hineingeführt haben könnten. Das Ziel feines Buches ift ein rein praktifches: er fchildert die fünf Ordnungen der Architektur und giebt die Regeln für die bequemfte Anwendung derfelben, in der Hauptfache dem Vitruv und deffen italienifchen Erklärern folgend. Aber die Lehre Vitruv's ift nach Blondel's Meinung auch diejenige der griechifchen Architektur, welche die römische an Erfindungskraft wefentlich überboten hätte, wie aus den erhaltenen Baureften klar hervorgehe. Daher

---

[1]) Paris, 1675.

unterwirft er ſich nicht unbedingt dem antiken Schriftſteller, ſondern ſucht ihn in Uebereinſtimmung mit den großen italieniſchen Meiſtern zu ſetzen, welche ihre Reſultate aus Aufmeſſungen gewonnen hatten, mit Palladio, Vignola und Scamozzi.

Es iſt mithin ſeine Vorſtellung von der Bauart der Römer ebenſo eine aus zweiter Hand geſchöpfte, wie jene der angeblich durch Vitruv dargeſtellte griechiſche Bauart. Denn heute weiß Jedermann, daß Palladio's Anſichten über die Antike, ſo geiſtvoll und tief ſie waren, ſich doch keineswegs mit den Baureſten Athen's decken. Wir nennen ſeine Werke, ob ſie gleich im guten Vertrauen geſchaffen ſind, als wären ſie ſtreng altrömiſch, Hochrenaiſſance; erkennen ſie als ſtiliſtiſch grundſätzlich von der Antike unterſchieden. Dies war bei Blondel nicht der Fall, ſondern er nahm Palladio für faſt eben ſo ächt, als die Antike ſelbſt, gewiß aber in ſeinen Aufmeſſungen der letzteren für unbedingt zuverläſſig.

Wie Blondel ſich alſo hierin formal der Hochrenaiſſance der Vitruvianer anſchloß, ſo folgte er auch theoretiſch italieniſchem Vorbilde, dem des Leon Baptista Alberti. Der Kunſtlehre dieſes Meiſters zufolge bilden die Zahl der Theile, ihre Vollendung und Anordnung an einem Bau das, was er „concinnitas“ nennt und Blondel mit „harmonie, ſymmetrie, grâce, gentilesse et correspondance“, Jacob Burkhardt als das „völlig Harmoniſche“ überſetzt. Die Schönheit beſteht ihm im weſentlichen aus dem Verhältniß des Ganzen zu ſeinen Theilen und der Theile unter ſich, die ſich wie beim menſchlichen Körper wechſelſeitig bedingen. Dieſe Verhältniſſe zahlengemäß feſtzuhalten, ſo wie durch die Noten die Akkorde der Muſik dargeſtellt ſeien, iſt Alberti's und nach ihm Blondel's eifrigſtes Beſtreben. Namentlich letzterer glaubt die Schönheit in den Maſchen von Tabellen auffiſchen zu können. Dieſe Zahlen oder Einheiten (nombres) ermittelt er durch geiſtreiche, wenn auch im Grunde haltloſe Unterſuchungen über das Weſen des Akkordes, welche hier zu verfolgen nicht unſere Aufgabe iſt; ſie werden ihm zur Gewißheit, nachdem er die Bauwerke Palladio's und andere moderne, namentlich aber nachdem er antike Bauwerke auf ihre Verhältniſſe in dieſem Sinne unterſucht hatte und es dabei überall ſo einzurichten wußte, daß ſich ſeine Regel beſtätigt fand, ſtets eine Einheit entdeckt wurde, mit deren Hilfe ſeiner Ueberzeugung gemäß das Ganze wie alle Theile entworfen ſind, ebenſo wie der „Modul“ beim Entwerfen einer Säule als maßgebend für alle Theile und die geſamte Höhe galt.

Er iſt mithin der Anſicht, daß jene Verhältnißlehre, weil ſie ſchon die Alten kannten und als Richtſchnur bei ihren Arbeiten benutzten, auch jetzt unbedingt eingehalten werden müſſe, daß ein wahrhaft

ſchöner Bau in ein Syſtem ſolcher Einheiten ſich müſſe zergliedern laſſen und daß jede Abmeſſung desſelben in einfacher zahlenmäßiger Beziehung zu derſelben ſtehen müſſe, jedes Abweichen, jeder verwickelte Bruch als Diſſonanz wirke.

Hierin liegt der große Unterſchied zwiſchen der Anſicht Perrault's und Blondel's, ein Unterſchied, welcher auf lange Zeit die franzöſiſchen Architekten in zwei Lager theilte, ſeitdem er in Blondel's „cours d'architecture" und Perrault's kurz nachher erſchienenen, doch Blondel bereits inhaltlich aus den Verhandlungen in der Akademie bekannten „Ordonnance des cinq espèces de colonnes, selon la méthode des anciens" [1]) in voller Schärfe zum Austrag gekommen war.

Noch mehr als ein halbes Jahrhundert ſpäter beſchäftigt ſich der ſeiner Zeit berühmte Architekt *C. E. Briseux* in ſeinem „Traité du beau essentiel dans les arts" [2]) mit dieſen Streitfragen, indem er ſich, mit der Mehrzahl der gleichzeitigen Künſtler völlig auf die Seite ſeines Lehrers Blondel ſtellte. Beiden Streitenden war die hohe Verehrung der Antike und die feſte Abſicht, nicht nur ihre Formen, ſondern ihren Geiſt neu in der Architektur aufleben zu laſſen, gemeinſam. Perrault iſt aber in Erkenntniß der zahlreichen Ungenauigkeiten in den Verhältniſſen der klaſſiſchen und italieniſchen Architektur der Meinung, daß dieſe nicht unbedingt eingehalten werden müßten, ſondern daß man ſie beliebig ändern dürfe, wenn man es nur mit Geſchmack, Geſchick und Einſicht mache. Es komme wie beim menſchlichen Körperbau nicht auf die Richtigkeit gewiſſer Verhältniſſe, ſondern auf die anmuthige Form an. Die vollendete Schönheit ſei gerade auf einem gewiſſen Wechſel der Erſcheinung begründet. Die Verhältniſſe der Ordnungen ſeien keineswegs aus der Natur der Bauten nothwendig ſich ergebende, ſondern entſtanden durch die geiſtige Uebereinſtimmung der Architekten, von denen einer beim andern lernte, ſo daß ſich ein gemeinſamer, nunmehr alle Welt beherrſchender Geſchmack durch die Macht der Gewohnheit ausgebildet habe. Daher will er dem Architekten das Recht gewahrt haben, die Ordnungen ſeinem Schönheitsgefühl nach abzuändern, wie ja auch die Alten es gethan. Mit den Verhältniſſen verhalte es ſich keineswegs wie mit den Tönen des Akkordes; denn hier bemerke jedes Ohr alsbald den Mißklang, während der Architekt nur durch Nachmeſſen der Fehler den verwickelten Zuſammenhang der regelrechten Verhältniſſe mühſam erkennen könne.

Nach Perrault gibt es zwei Arten von Schönheiten in der Archi-

[1]) Paris 1683.

[2]) Paris 1752.

tektur: Erstens eine gesetzmäßige, auf die klare Erkenntniß des Verdienstes und Werthes, wie auf den Reichthum des Materials, die Pracht und Durchbildung, oder auf die Symmetrie, auf die Maßeinheit der Verhältnisse, Größe, Lage und Anordnung begründete; und zweitens eine willkürliche, die dem wechselnden Geschmack der Zeit, dem Urtheil des Hofes folgend, kurz modisch ist. Dieser Gedanke ist ungemein bezeichnend und macht Perrault geistig zum Begründer des Rococo. Nach seiner Meinung entstanden die Ordnungen der Alten durch eine willkürliche, weil freie That glänzend begabter Künstler und daher müsse es auch für einen großen modernen Baumeister möglich sein, etwas von den früher geschaffenen Verhältnissen Abweichendes und doch Schönes zu schaffen. Und gerade dies bildet für ihn die schwerste Aufgabe des wahren Architekten. Die gesetzmäßige Schönheit verlangt nur gesunden Verstand; die Aufgabe des Architekten könne unmöglich darin bestehen, blos die gewonnenen Regeln mechanisch zu verwerthen, sondern er muß versuchen neue, richtig erscheinende (probables et vraisembables), auf die richtige Erkenntniß begründete Verhältnisse zu erfinden, die sich von den überlieferten und gebräuchlichen nicht zu weit entfernten. Er warnt sogar vor zu blinder Verehrung der Antike, vor den aus dem Ausspruche des Spaniers *Villalpanda* zu ziehenden Folgerungen, welcher meint, Gott selbst habe den Architekten beim Bau des Salomonischen Tempels die richtigen Verhältnisse gelehrt und die Griechen sie von diesem entlehnt. So beansprucht Perrault für seine Kunstgenossen das Recht der selbständigen Fortbildung der überkommenen Formen.

Der Gegenbeweis Blondel's für die innere Nothwendigkeit der Verhältnisse ist sehr gekünstelt. Er sagt, es gebe angenehme und unangenehme Bauten und erfahrungsmäßig gewisse Verhältnisse an den angenehmen, welche an den unangenehmen nicht sind. Diese sind mithin der Grund der Schönheit und des guten Geschmackes in der Architektur und müssen ihrem Wesen nach erkannt und daher in eine unerschütterliche Regel gebracht werden können. Denn häßliche Dinge können durch Angewöhnung nicht schön werden. Nicht die Pracht des Materiales und der Arbeit bedingen die gesetzmäßige Schönheit, da auch der einfache Gegenstand schön sein könne, sondern eben nur die richtigen Verhältnisse, die er selbst an gothischen Bauten (am Dom zu Mailand) nachweist.

Die Versuche Perrault's, seine Gedanken künstlerisch in's Werk zu setzen, fielen zu Gunsten seines Gegners aus. Ich besprach schon die merkwürdige Erscheinung, daß der nationale Aufschwung den Wunsch zeitigte, daß auch eine dem französischen Volke eigene Ord-

nung geschaffen werde, welche an Anmuth und Freiheit die Komposita-Ordnung der Römer noch übertreffen sollte, ja daß der König für alle Architekten eine Wettbewerbung mit hohem Preis ausschrieb, um Entwürfe zur sechsten Ordnung zu erlangen. Aber unter der Unmasse der eingegangenen, zum Theil mit vieler Kunst ausgearbeiteten Zeichnun-



Fig. 50. Porte St. Denis zu Paris.

gen bestand die Mehrzahl nach Blondel aus „gothischen" Grillen und Absonderlichkeiten oder langweiligen Anklängen an bereits Vorhandenes. Man könne, sagt daher der Akademiedirektor, wie gerade der Mißerfolg beweist, zwar dies oder jenes an der Antike ändern, doch stets nur auf Kosten der Schönheit, deren Abhängigkeit von der Regel ihm nun erst recht erwiesen schien. Als schlimmes Beispiel des Ungeschmackes nennt Blondel öfters Borromini, der die Schönheit am

ärgften durch Launenhaftigkeit gefchändet habe. Alfo auch hier der volle Kampf gegen das Barock!

Fragt man nun nach Blondel's künftlerifchen Werken, fo findet man auch bei ihm, wie bei Perrault, daß diefelben wenig zahlreich find. Aber auch die kleinen ihm zugehörigen Schöpfungen gelten für Mufterwerke während des ganzen folgenden Zeitabfchnittes. Noch 1752 fagte der berühmte Abbé Laugier über Blondel's 1672 dem König Ludwig XIV. von der Stadt Paris errichtete Porte St. Denis (Fig. 50), es gäbe nichts majeftätifcheres als die überragende Größe und den fchönen Aufbau feines im Halbkreis gefchloffenen Bogens, nichts richtigeres als die ihn begleitenden Ornamente, nichts männlicheres und kräftigeres als die Figuren und Reliefs, nichts beffer gezeichnetes und nichts von ftolzerer Linie als fein abfchließendes Gefims.

Heute wird uns nicht ganz leicht, diefe Begeifterung zu verftehen. Das Thor erfcheint uns nüchtern und akademifch. Es befteht aus einem großen Mauerkörper mit bekrönendem Gefims, in welchem eine viereckige Blende fich befindet. In letztere ift der Bogen geftellt, der über geraden Gewänden auf einfachem Kämpfergefims ruht. In den Zwickeln find Glorien, als Schlußftein ein Löwenkopf, über der Blende ein oblonges Relief eingefügt. Vor den zu Seiten des Bogens übrig bleibenden Mauerkörpern fteht je ein hohes Poftament, welches durch die fehr unbedeutenden Nebenthore durchbrochen wird, darüber ein an die Mauer gelehnter halber Obelisk mit reichem, bildhauerifchem Schmuck. Beide Seiten find fich fehr ähnlich. Im ganzen Denkmale herrfcht alfo im Gegenfatz zu Perrault's Prachtbau ein abfichtliches Befcheiden, eine wohl erwogene Einfachheit.

Von der Stadt Paris mit den Verfchönerungsarbeiten für diefelbe betraut, leitete Blondel auch den Umbau der Porte Saint Bernard (1670), welche bis 1792 an jenem Platze ftand, wo fich jetzt der Quai de la Tournelle mit dem Boulevard St. Germain und der rue des Fossés St. Bernard fchneiden. Der hier noch weniger gegliederte Mauerkörper hatte zwei Thore. Schließlich erneuerte Blondel die Porte St. Antoine (1672), die am Ende der rue St. Antoine am jetzigen Place de la Bastille ftand, einen Bau des *Clement Métèzeau*, deren Hauptthor er an jeder Seite je einen Nebendurchgang beifügte, indem er fonft thunlichft die alte Architektur und, Manfart an Anhänglichkeit gegen die Kunftvorfahren nachftrebend, namentlich *Goujeon's* Skulpturen erhielt. Ferner fchuf er das Hôtel de Rouillé (rue des Pouliers).

Aber diefe kleinen Bauten find nicht geeignet, Blondel's Ruhm als Architekt zu erklären, den er ganz unzweifelhaft bei Zeitgenoffen und Nachlebenden befaß. Leider hat fich kein größerer Plan feiner

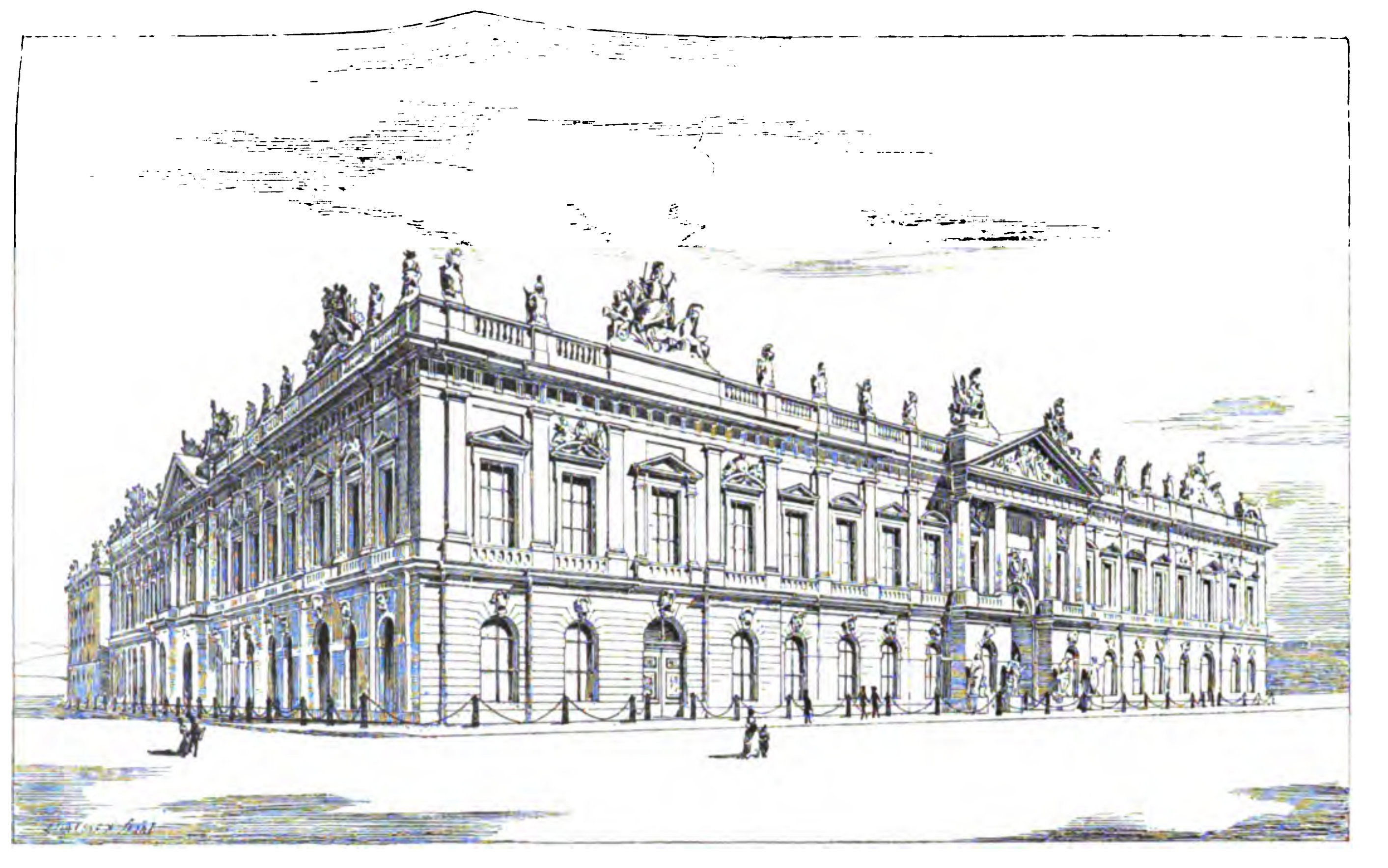


Fig. 51. Zeughaus zu Berlin. Jetziger Zustand.

Hand in Frankreich erhalten, an welchem man die Nutzanwendung ſeiner Grundſätze beobachten könnte. Dagegen erfahren wir durch den Profeſſor der Berliner Bauakademie unter König Friedrich I., *Broebes*, daß Blondel der Schöpfer des Entwurfes zum Zeughaus zu Berlin (Fig. 51) iſt. Broebes, ein Schüler Jean Marot's, war in Paris thätig geweſen, kannte alſo die franzöſiſchen Verhältniſſe ganz genau und verließ Frankreich wohl nach Aufhebung des Ediktes von Nantes, erſt ein Jahr vor Blondel's Tod. Es iſt alſo kein Grund vorhanden, die in einem Werke Broebes' klar ausgeſprochene Bezeichnung des Zeughaus-Entwurfes als Arbeit des Pariſer Akademiedirektors, wie bisher geſchehen, für unrichtig zu erklären, zumal da der Entwurf in der glänzendſten Weiſe Zeugniß von den äſthetiſchen Grundſätzen Blondel's ablegt und dieſer nachweisbar ſelbſt in Berlin war. Bekanntlich hat man den Bau bisher dem Berliner Architekten *Nehring* zugeſchrieben. Jedoch wird bei der Darſtellung der deutſchen Baukunſt jener Zeit ſich die Unwahrſcheinlichkeit dieſer Annahme zeigen. Nehring iſt vielmehr nicht der Künſtler, ſondern nur der Ausführende am Bau. Denn wenn auch Berlin ganz beherrscht war von der franzöſiſchen durch die Refugiés dahin getragene Schule, ſo befand ſich doch unter den Architekten keiner, dem ein derartiges Werk zugeſchrieben werden könnte, ſind vielmehr alle ſonſtigen Arbeiten, auch Nehrings, mehr oder minder gelungene, doch gerade der höchſten Feinheit, jener in Paris erſtrebten letzten Vollendung entbehrende Schulwerke von durchaus nicht ungewöhnlichem Können. Die Zeughausfaçade jedoch würde auch in Paris das allergrößte Aufſehen erregt haben. Sie wurde daſelbſt vergeſſen, weil vielleicht nur wenige ſie im Entwurf ſahen, der Meiſter bald nach ihrem Entſtehen ſtarb und die geſchichtlichen Quellen über jene Kunſtperiode überhaupt ſehr ſpärlich fließen. Vermittlerin bei dem Auftrag an Blondel mag die Prinzeſſin Eliſabeth Charlotte von Orleans, die Baſe der Königin Sophie Charlotte von Preußen geweſen ſein.

In dem Zeughauſe zu Berlin, wie es Blondel entwarf, d. h. ohne das das Gurtgeſims überſchneidende Mittelthor und ohne die Gruppen auf der Attika, erkennen wir den vollen Einfluß Manſart's, die ſtrenge Theilung der Stockwerke, den Mangel jedes Ornamentes, die gewiſſenhafte, ſtreng klaſſiſche Detaillirung, den Bau in vollausgebildeten, regelrechten Ordnungen, die vorwiegende wagrechte Gliederung bei reichem Wechſel in den Riſaliten. Die Vorbilder ſind die Schlöſſer von Blois und Maisons.

Der Fortſchritt in der franzöſiſchen Kunſtentwicklung dagegen zeigt ſich darin, daß die nationalen Pavillonbaue und die bewegte

Dachlinie zu Gunften der Obergewalt des Hauptgefimfes aufgegeben wurde und namentlich, daß eine ftreng palladianifche, feinere, zierliche Gliederung, eine weichere Behandlung der Profile, ein geringerer Aufwand an Kraft in den Ausladungen Platz greift. Die Verhältniffe der Façade find von zurückhaltender Vornehmheit, ftreng nach Blondel's Regel nach Zahlen bemeffene. Ueber dem gequaderten Erdgefchoß erhebt fich eine toskanifche Ordnung. Die Fenfter zwifchen der letzteren find einfach und zierlich umrahmt, die Gefimfe von größter Feinheit, faft zu zart für den nordifchen Himmel, aber ficher zu zart für das Kunftempfinden *Schlüter's*, der fpäter dem ganzen Bau durch feine wuchtige Plaftik barockes Leben verleihen zu müffen glaubte.

Vorzugsweife in dem Streben nach einfacher Vornehmheit läßt fich Blondel als der Boileau der Architektur erkennen, während Perrault noch mehr dem Standpunkte Ronsard's fich näherte. Diefer Dichter bezeichnete die Erfindung als das Werk einer gefunden Einbildungskraft, wünfchte ihr reiche Gedanken, Schilderungen und Bilder zur Erhöhung ihrer Kraft und ihres Lebens, wollte, daß die Dichtung aus einem die Vorftellungen und Geftaltungen aller Dinge in fich faffenden Gemüth heraus neu gefchaffen werde. Boileau dagegen tadelte jenen, der feine Helden nur nach fich felbft bildet und forderte, daß die Vernunft die vielgeftaltige Natur nach Gefetzen umforme. Vor allem aber fand er das Erhabene in dem Einfachen. Dies, wie es die Antike bot, bildete auch das Streben Perrault's, wie Blondel's. Wie Boileau gegen die Ueberfchwänglichkeit in der Dichtung zu Felde zog, fo waren die beiden Bautheoretiker in vollem Widerfpruch zu dem Pathos Lebrun's. Knappe natürliche Beredfamkeit an Stelle matten Wortreichthums, das heißt in die Sprache der Baukunft überfetzt: antike Einfachheit an Stelle des barocken Formendranges.

Aber wie weit waren die beiden Vorkämpfer diefes Gedankens noch von ihrem Ziele entfernt! Von der Louvrefaçade zum Parthenon ift der gleiche Weg wie von Phaedra zur Antigone!

Blondel wurde bereits als ein hervorragender Lehrer feiner Kunft genannt. Er ift derjenige Meifter, der die Anfchauungen des älteren Manfart nicht nur in fefte Form brachte, fondern fie auch in dauernder Geftalt der Nachwelt überlieferte. Freilich blieben nicht alle feine Schüler bei der Stilftrenge, die ihn für fpätere Zeiten fo hoch verehrungswürdig machte. Lebrun hatte Frankreich zu tief den beraufchenden Becher des Barock koften laffen, als daß der Trank fpurlos an feinem Wefen hätte vorüber gehen können. Aber in einem Meifter erhielt fich bis über die Lebensdauer Ludwigs XIV. hinaus der ältere Klafficismus ganz rein, in *Pierre Bullet* (geb. 1639, † 1716). Derfelbe

ift im Atelier Blondel's herangebildet und deffen ächtefter Schüler. Aus feiner Kunft ift mithin mancher Schluß auf die feines Meifters zu machen. Er folgte ihm in feiner Stellung als Stadtarchitekt, errichtete aber zugleich alle Bauten der Reformirten Jacobiner, mithin auch deren Noviciat in Paris (1685 im Bau; jetzt St. Thomas d'Aquin, rue du Bac), ein kleines, wenig bedeutendes Haus.

Im Stadtdienft fchuf er die Porte St. Michel (1674). Diefelbe befteht aus drei Rundbogenthoren. Der ganze Mauerkörper bis zur Kämpferhöhe des großen Mittelthores, die Wölbung desfelben und die oberen Ecken bis zu dem reich ausgebildeten Konfolengefims find kräftig gequadert. In den Zwickeln wurden Reliefs angebracht, die Bogenleibungen kaffettirt. Ueber dem Hauptgefims befindet fich eine kräftige Attika. So ift der Aufbau ftreng dem Bedürfniß gemäß, in entfchiedenem Gegenfatz zu Perrault's reichgefchmückten Triumphbogen und ein Beweis für die beginnende Einwirkung der „vornehmen Einfachheit“.

Außer dem öffentlichen Dienft war Bullet jedoch auch bei den Großen von Paris und der Provinzen ein beliebter Baumeifter, der zu einer Anzahl bedeutender Privatgebäude Pläne lieferte. Eine fchöne Grundrißlöfung lieferte er im Hôtel de Vauvray (an Stelle des jetzigen zoologifchen Gartens) auf langgeftrecktem flafchenartig nach hinten fich erweiterndem Grundftück, deffen ganzer vorderer Theil als Hof, links mit Stallgebäuden, verwendet wurde, während am Ende das fchmale Wohnhaus zu dem nach links anftoßenden Garten überführt. Der Grundriß machte einen Gang zur Verbindung der Haupträume unter einander unmöglich, fo daß die Bequemlichkeit des Haufes nicht wenig litt. Die Architektur ift wegen ihrer faft übermäßigen Einfachheit zu beachten, die wohl nicht in Befchränkung der Mittel durch die Erbauerin, die Marquife de Vauvray, fondern in freier Entfchließung des Architekten zu fuchen ift. Selbft die Fenftergewände find nicht mehr profilirt, fondern als flache Umrahmungen gebildet. Der einzige Schmuck ift ein kleiner Giebel über dem befcheidenen Achfenmotiv.

Großartiger war die Anlage der Hôtel de Crozat (1702) und Hôtel de Thiers (1707), die zu den erften am Place Vendôme (nördliche Ecke) errichteten Prachtbauten gehören, jedoch bereits 1747 durch *Contant* umgebaut wurden. Die Façade derfelben war durch den Gefamtplan *Jules Hardouin-Mansart's* gegeben. Das Hôtel Crozat nähert fich in feinem Grundriß den modernen deutfchen Wohnungsanlagen. Im Vorderhaufe befindet fich eine Durchfahrt, links die fehr ftattliche Treppe, in den übrigen Erdgefchoß-Räumen Wirthfchaftsgelaffe, zufeiten des Hofes Ställe und Remifen, am Schluß des-

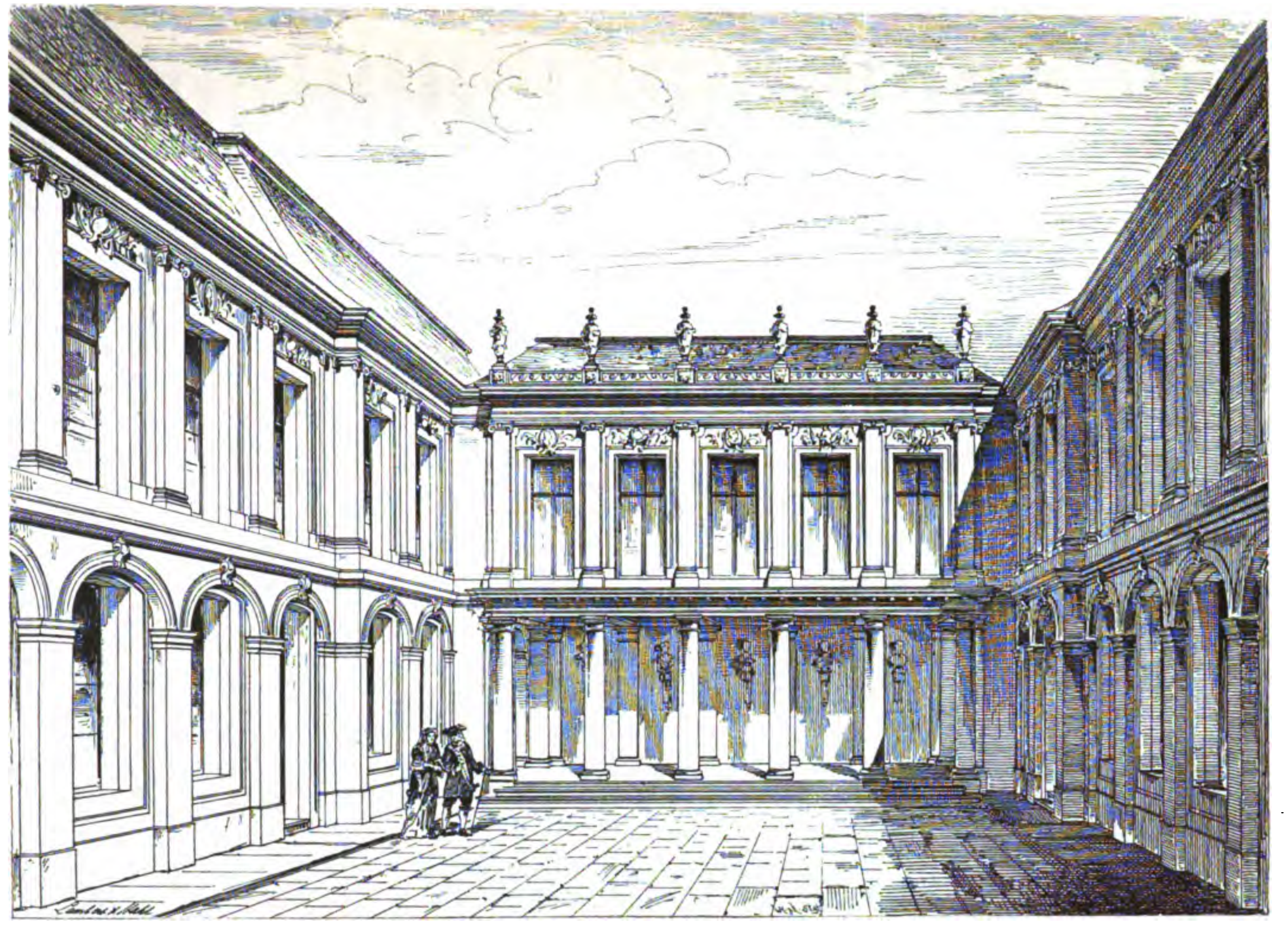


Fig. 52. Hôtel de Thiers zu Paris. Hofansicht.

selben der Garten. Der Grundriß des Obergeschosses ist eine höchst beachtenswerthe Leistung, ausgezeichnet durch die treffliche Anordnung kleiner Verbindungsgänge, runder Räume, versteckter Treppen im Hauptbau durch die große Galerie über den Remisen, die zur Gartenterrasse führt, während die ineinander mündenden Schlafgemächer des linken Hofflügels über den Ställen wenig den modernen Wünschen entsprechen würden. Die Hoffaçaden sind ein Weniges reicher als die des Hotel de Vauvray. Im Hotel de Thiers, welches nach dem Platz nur eine der schmalen Eckfaçaden besitzt, sind die Wohnräume wieder in das Hinterhaus gelegt, die Ställe und Remisen dagegen abseits auf einem seitlich sich anlehnenden Grundstück angebracht. Der trefflich erhaltene Hof (Fig. 52) zeigt hier eine weitaus prächtigere Ausstattung, die jedoch nicht in allen Theilen Bullet's Werk sein mag. Die Langseiten und den runderen halbkreisförmigen Abschluß des Hofes umgeben Pfeilerarkaden und darüber eine jonische Pilasterordnung. Die letztere zieht sich auch an dem Hauptbau hin, erhebt sich hier jedoch über einer vornehmen, offenen, toskanischen Säulenhalle, welche rechts zur bequemen Haupttreppe, links zum Vorzimmer führt. Darüber befindet sich die Galerie. Bemerkenswerth ist, daß diese keine Thüren zu der hinter ihr liegenden Zimmerflucht besitzt, daß man mithin das unbequeme Bewirthschaften der Räume, die hier leicht zu beseitigenden Schwierigkeiten der Verbindung zwischen denselben durchaus nicht als Nachtheil empfand. Die Gartenfaçade entspricht an leererwerdender Eleganz schon dem Hôtel de Vauvray.

Ein reizendes kleines Landhaus von Bullet's Entwurf ist das Schloß Issy, welches seit 1870 in Trümmern liegt. Bei nur 27,3 Meter Breite und etwa 20 Meter Tiefe enthält es ein hübsches Vorhaus, einen Saal. Beide sind durch toskanische resp. korinthische Pilaster abgetheilt; zwischen diesen ist edel und streng gegliedertes Füllungsornament, ähnlich wie an Campen's Rathhaus zu Amsterdam, angebracht und ächt palladianisch ausgebildet (Fig. 53). Weiter enthält Issy einen Speisesaal, Salon und zwei Wohnzimmer, sowie eine Treppe nach dem oberen Geschoß. Die Fenster des kurzen Flügels sind unten im Rund-, oben im Stichbogen geschlossen, und von gequaderten Lisenen eingefaßt. Im Mittelrisalit findet sich eine der offenen Säulenhalle des Hôtel Thiers entlehnte Anlage, darüber eine Pilasterarchitektur, die einen Giebel trägt. Die Flächen zwischen den äußeren Stützen sind mit Büsten auf Konsolen nach dem Vorbild von Versailles geschmückt. Das Schloß entbehrt jeder Anmaßung, ist ländlich, doch überaus vornehm gehalten und liegt am Ende eines schmalen Parkes, dessen Hauptbestandtheil eine in der Achse des Bauwerkes gelegene Allee bildet.

Räumlich ausgedehnter ist das Schloß Champ en Brie bei Paris, ein Bau von sehr schlichter, nur im Mittelpavillon derjenigen von Issy sich nähernden Architektur, doch von überaus reizvollem Grundriß, in welchem der ovale Mittelsaal und die Umsicht, mit der die kleinen Verbindungsgänge angelegt wurden, in das Auge fallen. Die Innenarchitektur zeigt dagegen schon eine bewegtere Linienführung, die Anfänge des Rococo.

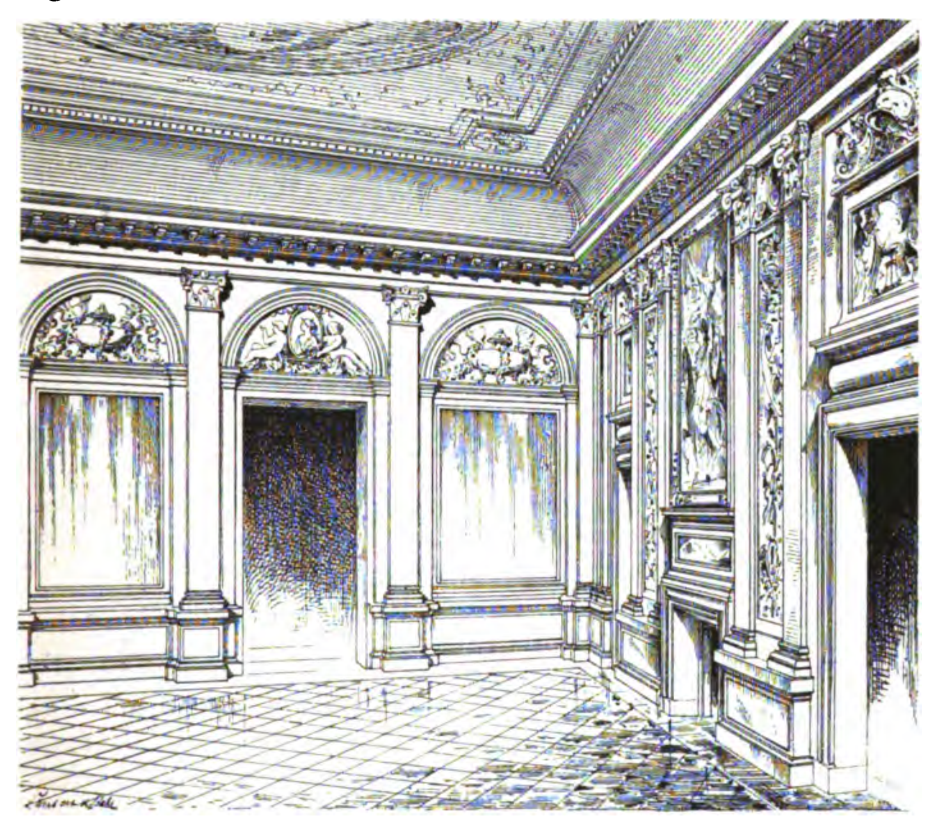


Fig. 53. Schloss Issy bei Paris. Saal.

Den von Perrault angeregten Gedanken, das Erdgeschoß zu einem Sockel für die Pilasterordnung des Obergeschosses zu machen, sehen wir durch Bullet weitergeführt in dessen Bischofspalast zu Bourges. Das Erstere ist in den drei Vorlagen auch hier als Arkadenreihe gebildet, die jonischen Pilaster darüber sind gekuppelt und überragt von der Breite der Risalite entsprechenden Giebeln mit Statuen als Akroterien und Reliefs als Füllungen. Die schlicht vornehme Behandlung der Architektur, namentlich die edele, maßvolle Profilirung er-

innern an allen diesen Bauten lebhaft an das Berliner Zeughaus. Die sieben Fenster breiten Rücklagen sind ganz schlicht, der ganze Bau erscheint als breit hingestreckte, zierlich abgetheilte Masse. Diese Eigenthümlichkeit mag zum Theil auch die Gestalt des Grundstückes mit sich gebracht haben, die dem Architekten nicht unerhebliche Schwierigkeiten verursachte und ihn zwang, den mit Arkaden umgebenen, sehenswerthen Hof seitlich von der Hauptachse anzulegen. Die großartige Treppe erinnert an jene Mansart's in St. Cloud.

Bullet stand sehr hoch im Ansehen seiner Kunstgenossen. Für die Schilderung der Hauptmeister der Zeit ist es durchaus bezeichnend, wenn der jüngere Blondel sagt: der Architekt solle gelehrt sein wie François Blondel, streng wie François Mansart, unternehmend wie Perrault, erfinderisch wie Hardouin, und Mann von Geschmack wie Bullet.

Noch einige Architekten von minder scharf ausgesprochener Sonderheit seien genannt:

Pierre Cottart,[1]) den wir schon wiederholt nannten, arbeitete in der Richtung Lemercier's und Levau's. Er erwarb sich durch das Hôtel Amelot de Bisseuil, später de Hollande (vielle rue du Temple und rue des Guillemittes; 1657—1666), durch die geschickte Anordnung der Räume auf bescheidenem Baugrund einen Namen. Allerdings ist der vordere Hof auf das Engste beschränkt, dagegen finden sich in dem hinter ihm lagernden und dem jenseits des zweiten Hofes an der rue des Guillemittes gelegenen Flügel stattliche, wohlgebildete Zimmer, deren Anordnung namentlich im oberen Stock als ein Muster der Wohnlichkeit für jene Zeit gelten können. Man sehe beispielsweise die geschickte Anlage der versteckten Treppe, durch welche die Schlaf- wie Festräume auf das bequemste bedient werden können. Die Hauptgemächer waren künstlerisch geschmückt, meist mit Oberlicht versehen, der vordere Hof zierlich, der zweite mit großen Pilasterstellungen geziert, kurz, auf engem Raum eine Fülle vornehmer Pracht zusammengetragen.

In den späteren Bauten Cottart's macht sich überall der Einfluß Levau's und Perrault's geltend. Für den Louvre, zu dem er bereits, wie wir sahen, einen Plan geliefert hatte, fertigte er 1670 den Entwurf einer riesigen Feststiege, welche einen großen Theil des Hofes eingenommen haben würde. Von einem rechtwinkligen Mittelraum sollten Freitreppen zu je einem Podest in der Mitte der Langseite, und von

[1]) Receuil des oeuvres du Sieur Cottart, architecte, Paris 1686.



dieſen je zwei Läufe nach den Ecken, und weitere nach dem Mittel der Schmalſeiten laufen, wo ſich wieder je zwei Arme über den Eingangsthüren vereinigten. Ein Umgang führte im erſten Stock um das Treppenhaus, in welchem ſich die Säulenhalle der Façade wiederholte. Eine gewaltige Flachkuppel über hoher Voute überſpannte den ganzen Raum.

Das Schloß Vilacerf bei Troyes (1684) unterſcheidet ſich von den älteren Schloßbauten dadurch, daß die ſchmalen Gebäudetrakte durchſchneidende Haupttreppe ganz fehlt, mithin der ganze Wohnflügel zu einer Flucht Räume verwendet werden konnte. Der Salon iſt in der Mitte, Säle und Schlafgemächer mit Nebenräumen ſind in der Rücklage und den Pavillons untergebracht. Nur kleine Treppen führen zu den oberen Wohngelaſſen. Die Flügelbauten fehlen, die Façaden ſind ohne höheren Werth. Größere Aufmerkſamkeit wendete Cottart denjenigen eines Schloſſes zu, welches er für einen Herrn de Lopede (1686) entwarf; in dieſem legte er im Mittel und Eckriſaliten eine durch zwei Geſchoß reichende korinthiſche Ordnung mit mächtigem Geſims und Giebel in ſtrenger, an Levau's Louvrefaçade erinnernder Weiſe an, während der Grundriß durch die mächtige mittlere zweigeſchoſſige Halle getheilt, in jedem Flügel eine Treppe und die üblichen Wohnräume, jedoch nicht in einer Flucht, ſondern zu beiden Seiten eine mittlere Scheidemauer aufweiſt.

Fig. 54. Invalidenhôtel zu Paris. Grundriss des Mittelbaues, der Kirche St. Louis des Invalides und des Invalidendomes.

Von Cottart ſtammt ſchließlich noch die kleine Kirche des Péres de la Mercy (rue de Bracque, gegenüber dem Nationalarchiv),

deren Façade unten durch je zwei gekuppelte korinthische Säulen und Pilasterpaare oben durch Kompositapilaster gegliedert ist. Neu und eigenartig, wenn auch nicht gerade lobenswerth ist der Umstand, daß jene Säulen, wohl um Platz in der engen Straße zu sparen, einen ovalen Querschnitt haben.

Enger der Schule Blondel's zugethan ist *Libéral Bruant* (geb. gegen 1637, † zu Paris 1697), welcher namentlich bekannt wurde als Erbauer des riesigen Invalidenhauses (1671—1674) (Fig. 54), einer Anlage von 210 Meter Breite, mit Raum für gegen 5000 Mann. Unwillkürlich reizt dieselbe zur Vergleichung mit dem Invalidenhaus zu Greenwich, ein Vergleich, der nicht zum Vortheil der französischen Architekten ausfällt. Allerdings ist bei ersterem in seiner wuchtigen, bombastischen Architektur, seinen großen Prunkräumen über das eigentliche Ziel hinausgeschossen, ist die Kaserne in demselben fast zum Nebenzweck herabgesunken, die Ruhmeshalle dagegen das bezeichnende Hauptglied geworden. Hier sind die Verhältnisse einfacher. Die Façaden sind die eines Nutzbaues; schlichte Fenster, im Erdgeschoß Arkaden, Ortsteine an den Pavillons und als lothrechte Theilung. Nur in der Mitte befindet sich ein großes Prunkportal, ein frei nach Mansart'schem Vorgang gespannter Bogen auf jonischen Pilastern, davor auf Postamenten, Statuen mit Trophäen, in der Bogenblende eine 1675 von *Guilliaume Coustou d. j.* gefertigte Reiterstatue Ludwig's XIV. in Relief. Der Grundriß ist praktisch und klar: In den Höfen je eine Arkade in beiden Geschossen, dahinter die einzelnen Wohnräume, Säle, Krankenzimmer u. s. w.; die Mannschaftsflügel haben je einen Gang in der Mitte, die Offiziere liegen in besonderen Flügeln.

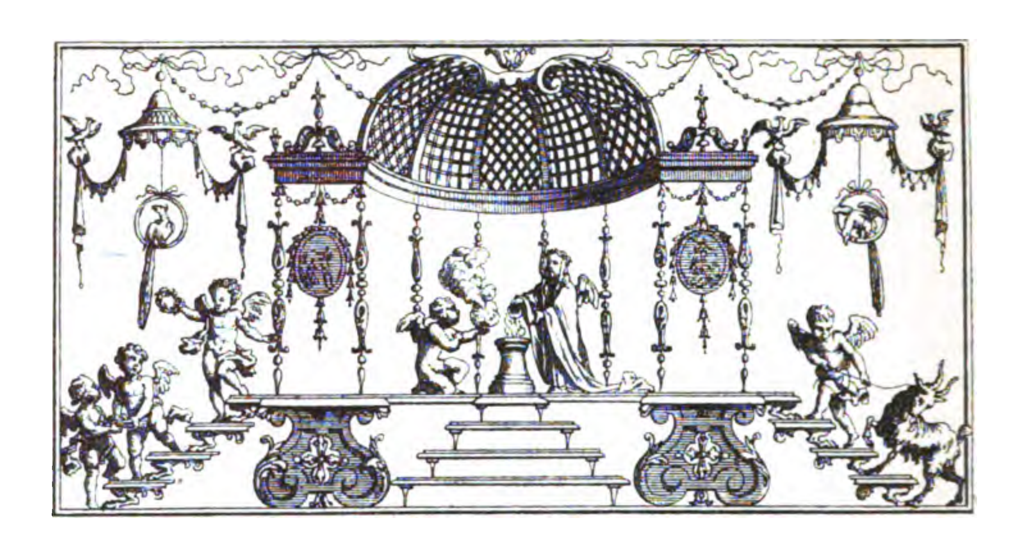
Die Kirche St. Louis des Invalides, in der Achse des Haupthofes gelegen, kündet sich nach vorne nur durch eine Säulenstellung vor den Arkaden an. Der Grundriß ist sehr einfach und besteht aus einem im Tonnengewölbe überdeckten Langhause, und aus Seitenschiffen mit Emporen. Der Chor ist im Halbkreis geschlossen, der Aufriß eine Kopie desjenigen von St. Sulpice, nur daß über den Seitenschiff-Arkaden die Empore sich in einer zweiten, korbartig geschlossenen Bogenreihe zeigt.

Im bürgerlichen Bauwesen begegnen wir Bruant bei seinem Haus für die marchands drapiers (früher rue des Déchargeurs, bei rue des Halles), einem nach Art François Mansart's gegliederten, reizvollen, dreistöckigen Bau, der durch drei Ordnungen je zu drei gekuppelter Pilasterpaaren geliedert wird. Im Mittel sieht man das große Wappen von Paris, zur Seite Karyatiden, darüber einen Segmentgiebel mit einer allegorischen Figur und über der oberen Ordnung einen geraden

Giebel mit dem Staatswappen. Das Ganze ist eine mit Skulpturen vielfach geschmückte Anlage reichster Gestaltung. Wenig bedeutend sind endlich die von Bruant entworfenen Nutzbauten des Hospital de la Salpétrière.

Charles Errard (geb. zu Nantes 1606, † zu Rom 1689), Maler und Architekt, seit 1666 Direktor der französischen Akademie zu Rom und als solcher beschäftigt, die besten modernen Bauten daselbst aufzumessen und zu zeichnen, ist auch als Architekt in Paris thätig gewesen, indem er, wie es scheint, von Rom die Pläne zu der Kirche des Filles d' Assomption (1670—1676, jetzt Kaserne rue St. Honoré) lieferte. Dem Künstler schwebte das Pantheon zu Rom vor Augen. Denn er fügte an den ganz schlichten mit hoher Kuppel überdeckten runden Bau, gegen den Hof eine korinthische Säulenhalle mit Giebel zu, gliederte den Tambour nach außen mit schlichten Fenstern und Nischen. Im Innern verwendete er für das Untergeschoß gekuppelte korinthische Pilaster, während der Mauerkörper über dem Gurtgesimse allen Schmuckes entbehrt. Das Gewölbe ist in Holz gebildet, der ganze Aufbau trocken und nüchtern, gleich dem anstoßenden Kloster. Wenn von Errard das Parlament der Bretagne (jetzt Justizpalast) zu Rennes wirklich erbaut ist, was mit Recht bezweifelt wird, so würden wir ihn auch in diesem Bau, namentlich in dessen vornehmer und strenger Innendekoration als einen vom Geiste Poussin's beeinflußten Künstler erkennen müssen.





IV. KAPITEL.

JULES HARDOUIN-MANSART.



Ludwig XIV. begann zu altern. In der zweiten Hälfte ſeiner Regierungszeit vollzieht ſich ein auf dem Umſchwung der Neigungen des alternden Königs zurückzuführender Wandel im höfiſchen Leben. Im Anfang ging es groß und mächtig, jetzt aber geht es weiſe, geht bedächtig! Die Prunkliebe hatte ſich ſelbſt erſchöpft, die Vorliebe für ein großes Ceremoniell war in die Weiten der eigenen Hohlheit zuſammengefallen. Der König erſchrak über den Wahn der Größe, mit der er ſein Menſchenthum umkleidet hatte, ſuchte nach dem wirklich Hohen, Göttlichen. Er fand es in der katholiſchen Kirche, in jeſuitiſch brünſtiger Frömmigkeit. Daß er ſich ſchließlich doch nicht den Kopf berücken ließ durch andrängende Schmeichelei und die Grenzenloſigkeit ſeines Herrſchvermögens, daß er ſeiner Hinfälligkeit bewußt, an ſeine Pflichten gegen den Staat unter ernſter Regierungsarbeit dachte — das zeigt ihn erſt in einer ächten, die Fehler ſeines Lebens überragenden Größe.

Der König war ſtiller, ſein Leben ruhiger geworden. Der Becher des Genuſſes ging zur Neige. Frau von Maintenon beeinflußte ſein ganzes Daſein und zwar nicht ſo ſehr im üblen Sinne, als man zumeiſt annimmt. Man hat keinen Grund, ihre Frömmigkeit in Zweifel zu ſetzen. Wie den ganzen Katholicismus jener Zeit, ſo beherrſchte auch ſie der Geiſt der Gegenreformation. Die Einheit des Glaubens war das Ziel

aller hingebend Frommen. Man thut dem Einzelnen unrecht, wenn man eine Duldung von ihm fordert, die der ganzen Zeit, bis auf vereinzelte erleuchtete Geifter fremd war. Niemand kann verpflichtet fein über der Gleiche feines Jahrhunderts zu ftehen. So auch nicht diefe merkwürdige Frau. Sie zog Ludwig in engere Bande des Familienlebens. Sie verftand den König und vermittelte feine nächften häuslichen Beziehungen, wurde feinen natürlichen Kindern eine Liebe heifchende und Ehrfurcht einflößende Pflegemutter, fo daß fich felbft die ächten Prinzen und Prinzeffinnen zum größeren Theil aus freiem Antrieb ihr anfchloffen.

Aber der Tod haufte graufam im Kreife der königlichen Familie. Mehr und mehr wurde der Fürft vereinfamt. Die lauten glänzenden Fefte wurden feltener, die Prinzeffinnen hatten fich von dem unfreundlicher werdenden Hofe zurückgezogen, die weiten Säle von Verfailles verödeten, die Prunkgemächer wurden verlaffen. Man fehnte fich aus der Weite der öffentlichen Feftverfammlungen zu der Enge anregender Gefelligkeit. Man baute nicht mehr feierlich ernfte Schlöffer, fondern fchuf heiter anmuthige Landhäufer.

Mit Künftlern, wie Pouffin und Manfart war auch in den übrigen Gebieten geiftigen Schaffens die alte Strenge und der ernfte Schwung dahin gefchwunden. Der Einfluß des Hofes machte fich auch hier geltend. Die Feinheit der Sprache, der geiftvolle Witz, die gefellfchaftliche Wohlanftändigkeit entfchieden bei der Beurtheilung. Die Meifter des goldenen Zeitalters waren dahin gegangen, Voltaire und Rouffeau noch nicht geboren. Im Schwanken zwifchen kräftigem Alten und feindurchdachtem Neuen vollzog fich die Bildung einer veränderten Lebensanfchauung.

Den architektonifchen Ausdruck für die neue Zeit zu fchaffen, war der Großneffe François Manfart's, *Jules Hardouin-Mansart* (geb. zu Paris 1646, † zu Marly 1708[1]) berufen. In diefem Meifter vereinten fich die beiden in der Zeit feiner Jugend maßgebenden Richtungen zu einer felbftändigen, ächt franzöfifchen Geftaltung. Die Strenge feines Großonkels und die freie Schaffensweife des am Hofe maßgebenden Lebrun fuchte er zu verbinden, den Klafficismus mit dem Barock zu verföhnen, einen Mittelweg zu fchaffen, der dem Prunkbedürfniß des glänzenden Hofes, wie der wiffenfchaftlichen Strenge der Kunftanfchauungen gleich entfpräche.

Schon in feinem erften Werke, dem Umbau des von *Antoine Lepautre* errichteten Schloffes Clagny bei Verfailles (1674—1679,

---

[1]) R. Dohme, I. H. Mansart in „Kunst und Künstler," Leipzig 1880.

um 1760 zerftört) zeigt fich diefe Richtung, wenn auch noch fchüchtern. Das Erdgefchoß ift durch eine toskanifche, das obere Halbgefchoß durch eine korinthifche Ordnung gegliedert, welch' letztere namentlich am Thor fich reich in ähnliche Formen, wie das ältere Manfart-Portal der Minoritenkirche entwickelt. Allerdings find nicht alle jene Regeln eingehalten, welche die Verehrer Blondel's fich zur Norm gemacht haben. Namentlich Sturm zieht über diefe Architektur, das „eckelhafte" Ausfehen des breiten die oberen Pilafter tragenden Poftamentes über zwei unteren, die Verkröpfung nur der Unterglieder des in feiner Platte gerade durchlaufenden Gurtgefimfes, die Magerkeit der fechs oberen Pilafter u. f. w. mit teutonifcher Grobheit her: „Habe ich da nicht recht," fchreibt er, „mich über die blinde Tollheit der Welt zu moquiren, welche Baumeifter, welche folche Jungensfchnitzer machen, zu Grafen machet, (Hardouin-Manfart wurde von Ludwig XIV. zum Grafen von Sagonne ernannt) und folche Leute, bei denen diefe großen Herren noch erft Lehrjahre aushalten müßten, faft crepiren läffet." Aber die faubere Handhabung der Architektur, die Anwendung der von den Klafficiften verfchmähten Pavillonbauten, die Geftaltung des Schloffes in Hufeifenform find ganz dem nationalen Geifte entfprechend. Zwar hat am Grundriß Sturm wieder nicht mit Unrecht zu tadeln: „Die Treppe fei nach franzöfifcher Baukunft gelegt, daß man fie fuchen muß." Dagegen ift es bezeichnend, daß *Patte,* ein im Geifte der wieder an den älteren Manfart anknüpfenden Palladianer erzogener Architekt, zu Ende des Jahrhunderts den Bau als den beften des Meifters bezeichnete.

Die großen Aufgaben, welche die Verfchönerung der Stadt Paris bezweckten, wurden gleichfalls meift Hardouin-Manfart zur Löfung übergeben. Der Herzog de la Feuillade veranlaßte, nachdem er den nöthigen Baugrund gekauft hatte, zuerft die Anlage eines großen, architektonifch angeordneten runden Platzes inmitten von Paris, welchen er zu einem Ehrendenkmal für die Siege des Königs zu geftalten gedachte, indem er in den Mittelpunkt des Kreifes eine Statue desfelben aufzuftellen vorfchlug. Es ift der 1685 begonnene Place des Victoires. Es gelang nicht, die ungleichmäßig einmündenden fechs Straßen zu einem koncentrifchen Netze zu vereinen, vielmehr mußte die den Kreis ftreifende rue Vide Gousset, beziehentlich rue Pagevin als Grundlinie der Anlage und die Linie rue Catinat (mit dem fchönen Thor des Hotels de la Vrillérie von *Francois Mansart* als Abfchluß) und rue d'Aboukir als Achfe benutzt werden. Das Façadenfchema ift das, wie fchon von der gleichzeitigen Kritik anerkannt wurde, durch Perrault, nach einer erften Geburt im 16. Jahrhundert zu Bologna, für Frankreich neu gefchaffene eines hier aus gequaderten Arkaden gebildeten Unter-

geſchoſſes und einer hohen, hier joniſchen, zwei obere Stockwerke einſchließenden Pilaſterordnung. Allerdings wäre dasſelbe ohne Bernini's Einfluß und ohne das Vorbild des Palazzo Odescalchi, in zweiter Linie ohne die Louvrekolonnade auch jetzt wohl ſchwerlich zur Durchbildung gelangt. Der in dieſer Front liegende Grundgedanke unterſcheidet ſich auffällig von der ſonſtigen franzöſiſchen Architektur durch ſeine Leerheit und die geringe Verfeinerung des Details. Etwas Läſſiges, Mattes liegt in der ganzen Gliederung, welche in der Ueberbürdung des vorzugsweiſe in Verſailles thätigen Meiſters nicht allein ſeine Erklärung findet. Die innere Zwangslage, Zinshäuſern den Anſchein von Paläſten, verſchiedene Bauten jenen der Einheit zu geben, ſcheint lähmend auf die Planung gewirkt zu haben. Es fehlt der ruhigen Folge gleicher Motive an einer Steigerung, ſodaß neben der Enge des Platzes (78 Meter) die verhältnißmäßig hohen, (18 Meter bis zum Hauptgeſims) großſprecheriſchen und eintönigen Façaden einen wenig befriedigenden Eindruck machen. Durch den jetzt erfolgten Durchbruch einer Straße in der Richtung der Rue neuve des petits champs, welche die Anlage ſelbſt als einheitliches Ganzes zerſtört, iſt die Wirkung des Reſtes jedoch eine freiere geworden.

Eine ähnliche größere Aufgabe ſtellte dem Hardouin-Manſart die Stadt Paris ſelbſt, indem ſie ihm die Anlage des Place de Louis le Grand, des jetzigen Vendômeplatzes übertrug (1699). Die abermals recht eintönige Architektur der umliegenden Gebäude iſt faſt genau dieſelbe, wie auf dem Place des Victoires. Nur die korinthiſchen Pilaſter im Obergeſchoß und je ein durch Halbſäulen und Giebel ausgezeichnetes Riſalit an den Langſeiten des Rechteckes und in den vier abgeſchrägten Ecken erſcheinen als Neuerung. Die Grundanlage iſt noch viel verfehlter. Denn einestheils wurde erſt neuerdings infolge des Durchbruches der früher ganz kurzen mit der rue St. Honoré und der rue neuve des Capucius abſchließenden Straßen die Längsachſe dem Durchgangsverkehr erſchloſſen, andererſeits berührt derſelbe auch heute noch nicht die zurückliegenden Häuſerfronten, da eben nur Mittelſtraßen vorhanden ſind. Eine gewiſſe Mattheit des Details, z. B. in den Halbſäulen der Eckbauten, fällt auch hier dem aufmerkſamen Beſchauer auf, wie denn wieder die großen Maſſen eine gewiſſe Trägheit, einen Mangel an Steigerung zu höherer Wirkung zeigen.

Schlichter Architektur iſt auch der von demſelben Meiſter geſchaffene, die große Galerie des Palais Royal beherbergende Flügel. Zwei Arkadenreihen ſtehen über einander, inmitten des Kämpfers der unteren Pfeiler iſt je eine Konſole mit Büſte, der oberen eine Votivtafel mit Trophäen darüber angebracht. Es ſind dies Nachgiebigkeiten an

das in Paris wachſende Schmuckbedürfniß auch an der Façade der Häuſer, welche eine Neuerung im Bauweſen darſtellen und als ſolche ſpäter vielfach wiederholt wurden. An den im rechten Winkel anſtoßenden Flügel, in welchem ſich die von *Oppenort* eingerichtete Gemäldegalerie befand, fügte der Künſtler den Arkaden je noch eine Halbſäulenordnung zu. Merkwürdiger Weiſe ſcheinen die genannten Werke die einzigen Profanbauten ſeiner Hand in Paris zu ſein. Die großartige Thätigkeit im königlichen Dienſt ſcheint ſeine Kraft völlig beanſprucht zu haben. Nur ſein eigenes Wohnhaus (rue des Tournelles, nahe dem Boulevard Beaumarchais) iſt uns als nach ſeinem Plane geſchaffen bekannt, ein ſtattliches, dreiſtöckiges Gebäude mit vor die Gartenfront geſtellten, den Balkon des erſten Stockes tragender joniſcher Säulenhalle, ſonſt aber von beſcheidener Architektur.

Um ſo bedeutender entwickelt ſich Hardouin-Manſart's Thätigkeit im Bau der damals bei den Großen des Hofes immer beliebter werdenden ländlichen Schlöſſer. Das Hôtel de Noailles zu St. Germain en Laye verdient allerdings nur theilweiſe den Namen eines ſolchen, nähert ſich vielmehr den ſtädtiſchen Anlagen von beſcheidenen Größenverhältniſſen. Der Wohnflügel iſt zweigeſchoſſig. Der untere iſt der Hauptſtock. Die Räume aber ſind bis auf den mittleren Salon beſcheiden, doch hübſch gruppirt: In den einſtöckigen Seitenflügeln befinden ſich links die Kapelle und die Wirthſchaftsräume, rechts die Galerie. Dem Hauptbau gegenüber als Abſchluß des Ehrenhofes führt ein konkaver Rundbau zu den Ställen. Die Durchfahrt jedoch befindet ſich nicht, wie gewöhnlich in der Achſe des Hofes, ſondern durchſchneidet ſeine Längsſeiten, indem ein ſeitlich neben dem Ehrenhof gelegener Vorhof durch Mauern abgetrennt und ihm gegenüber vor der Galerie eine Terraſſe angelegt wurde.

Einfacher noch iſt das anmuthige Schloß du Val, welches im Park von St. Germain en Laye verſteckt liegt. Das Mittel bildete ein quadratiſcher Saal, der ſich nach den beiden freien Seiten mit je drei Thoren öffnet, im linken Flügel einige Wohn- bezw. Schlafräume, im rechten vier Zimmer in eigenartiger Anordnung beherbergt. Der Flügel iſt quadratiſch und durch zwei Quermauern in vier Abtheilungen getrennt, deren eine quadratiſch, die zweite ebenſo mit abgerundeten Ecken, die dritte im Achteck, die vierte kreisrund gebildet iſt. Es entſteht ſomit ein ſtarker, jedoch von allen Seiten durchbrochener Mittelpfeiler, in welchem der alle vier, reich in Weiß und Gold ausgeſchmückten Gemächer erwärmende Ofen ſteht. All' dies iſt von höchſt beſcheidenen Verhältniſſen, ganz geeignet für eine kleine in ſich abgeſchloſſene Geſellſchaft. Die Façade iſt in der im Palais royal angewendeten ſchlicht vornehmen

Arkadenarchitektur, jedoch ohne Ordnung gehalten, überaus reizvoll und zierlich, prunklos und doch reich, während das Hôtel de Noailles fich durch eine fehr fchöne toskanifche Säulenordnung als Mittelmotiv vor Veftibül und Saal, fonft aber durch eine zwar fchlichte, doch in den Verhältniffen reizvolle Theilung der Mauermaffen vermittelft leichter Flächenumrahmungen auszeichnet.

Ungleich großartiger ift das für den Herzog von Chevreufe erbaute, 1840 erneuerte Schloß Dampierre, urfprünglich ein im 16. Jahrhundert errichteter, mit Wallgraben und Rundthürmen an den Ecken verfehener Herrenfitz im großen Stil, dem Hardouin-Manfart feine zweigefchoffige, im Mittelrifalit durch Säulenordnungen ausgezeichnete Architektur gab.

Auch die Arbeiten am Schloß St. Cloud wurden (feit 1699) von Hardouin-Manfart fortgefetzt: zunächft durch den Ausbau der berühmten Kaskaden gegen die Seine zu, welche *Marot* begonnen hatte; ferner aber durch die Ausfchmückung der von *Pierre Mignard*, dem Nebenbuhler Lebrun's, glänzend ausgeftatteten, 1871 zerftörten Galerie. Diefe war im Wetteifer mit jener zu Verfailles entftanden und übertraf diefelbe an künftlerifchem Werthe wohl zweifellos. Die Wände entwickelten fich ohne die dort angewendete architektonifche Gliederung wefentlich freier und gaben einem lebendig entworfenem Schmucke Raum. Die Decke, welche fich wie dort im Stichbogen über den langgeftreckten Raum fpannte, war leichter und in minder große Flächen gegliedert, die Stukkirung namentlich oberhalb des auch hier in ungebrochener Linie durchgeführten Gurtgefimfes minder überladen. Auch die damals errichtete großartige Treppe des Schloffes eine dreiarmige Anlage, welche in einem mächtigen von Arkaden in jonifcher Ordnung umgebenen Raume fich frei und breit entwickelte und von dem niederen Mittelpodefte einen Arm von der ganzen Raumbreite nach dem tiefer liegenden Garten entfendete, wurde mit dem Schloß felbft zerftört.

An dem großartigen Schloß Bouflers in der Picardie fichtlich einem älteren und nach neuem Gefchmack veränderten Bau von der bekannten Gruppirung um einen Hof, erfcheint mir nur die Ausbildung des Mittelpavillons mit ftattlicher Kuppel als bemerkenswerth. Im Jahre 1698 entftand ferner das Schloß Vanvres bei Paris, fpäter eine ganze Reihe von Schloßbauten: der Umbau von Chamarande Seine et Oise), Sagonne, der Grafenfitz der Architekten felbft, Villouet (Loir et Chair), Bléraacourt bei Blois u. a. m., die ich fämtlich weder aus Zeichnungen, noch in der Wirklichkeit kenne.

Jedoch Alles dies ift nur nebenfächlich den großen Bauaufgaben

gegenüber, welche König Ludwig XIV. dem von ihm mit hohen Ehren und bedeutendem Einfluß ausgeſtatteten Architekten überwies.

Zunächſt kommt die Fortführung des Erweiterungsbaues am Schloß Versailles in Betracht. Im Gegenſatz zu der Ueberlieferung mußte ich die 1674 von Silveſtre dargeſtellte Gartenfaçade dem Levau zuſchreiben. Dadurch wird Hardouin-Manſart's künſtleriſches Verdienſt an dem berühmten Königsſchloſſe allerdings weſentlich eingeengt. Aber immerhin erfordert ſein Walten an der ſo unerhört großartigen Aufgabe eingehende Würdigung.

In der Mitte der ſiebziger Jahre begann er ſeine Thätigkeit. Meines Wiſſens kennt man die Einzelheiten im Fortſchreiten des Baues nicht. Daher kann ich nur in der Hauptſache, an der Hand erhaltener Bilder und Stiche, die Veränderungen feſtſtellen, die bis zum Jahre 1683 ſich in Verſailles vollzogen haben.

Zunächſt haben die Façaden Levau's weſentliche Umgeſtaltungen erfahren. Aus den toskaniſchen Säulen der Flügelbauten am „cour royale“ ſind korinthiſche, aus den Stichbogenfenſtern Rundbogen geworden, ein Manſartdach deckt den Flügel. Der Mittelbau des alten Schloſſes Ludwig XIII. erhielt einen dritten Stock mit breitem Giebel, im erſten Geſchoß einen auf gekuppelten toskaniſchen Säulen in rothem Marmor ruhenden Balkon und Rundbogenfenſter im Stil der Zeit. Es mag dem Architekten Ueberwindung gekoſtet haben, den Architrav des Hauptgeſimſes, wie Cortona an der Kirche St. Maria in Via lata, als Archivolte aufzukrümmen und die Linien desſelben ſomit zu überſchneiden. Es iſt dies eine Freiheit, die ohne Lebrun's Wirken dem franzöſiſchen Architekten nicht geſtattet geweſen wäre. Wichtig iſt namentlich der Ausbau der Gartenfaçade. An Stelle der Terraſſe über dem Saal Louis XIII. iſt ein Vollbau aufgeführt, welcher die beiden Flügel zu einer geſchloſſenen Front durch die Galerie des glaces vereinigt. Die mittlere Vorlage dieſes Bautheiles mußte aus künſtleriſchen Rückſichten breiter werden als jene der Eckpavillons und beeinträchtigt daher die Entwicklung der Zwiſchenflügel. Die lothrechte Theilung der Façade wurde eine zu gedrängte. Es überraſcht jedoch, daß Hardouin-Manſart nicht verſucht hat, durch Giebelaufbauten eine entſchiedenere Betonung der Achſe zu erzielen, die erſt recht zur Nothwendigkeit wurde, ſeit man ſich entſchloſſen hatte die Façade noch um ein mächtiges Stück in der Breite fortzuführen. Es zeigte ſich hierin als Nachwirkung von Bernini's Auftreten die nun für den Monumentalbau für unerläſſig gehaltene abſchließende Bedeutung des Hauptgeſimſes. Der Geſchmack iſt hier wie an den Platzanlagen in Paris befangen durch die Louvrefaçade. Die Dachaufbauten, welche noch François Manſart

fo reich entwickelte, fchienen für Bauwerke von höherer Bedeutung bereits unzuläffig. Um endlich etwas großartigere Motive an der langen Front zu fchaffen, wurden die Relieftafeln über den Fenftern der älteren Theile an den neueren entfernt und die letzteren im Rundbogen abgefchloffen. Nur über den Nifchen erhielt fich die alte Anordnung.

Die Gebäude am Statuenhof wurden etwas reicher ausgefchmückt, in ihrer Verlängerung gegen den Garten neue Baulichkeiten aufgeführt. Bedeutender als all dies ift aber der Bau eines langgeftreckten Flügels in der Richtung der Querachfe des Schloffes, desjenigen, welcher jetzt im Erdgefchoß die Säle der Kämpfer des Kaiferreichs und im Hauptgefchoß die mächtige Schlachtengalerie enthält, fowie die Fortführung des auf befcheidenere Verhältniffe berechneten Garten-Façadenfyftemes auch auf diefem Bautheil. Diefer Fehlgriff verfchuldet zumeift die eintönige Wirkung des ganzen Baues. Im Inneren entftanden freilich gewaltige, aber auch um fo weniger bequeme Räume. Die Schlachtengalerie übertrifft an Abmeffungen noch den Spiegelfaal, welch' letzterer 73 Meter lang, 10,4 Meter breit und 13 Meter hoch ift, während erfterer 119 zu 13 Meter in der Grundfläche mißt. Ihre innere Ausftattung gehört jedoch neuerer Zeit an.

Schließlich waren um 1683 die neuen Stallungen (1679—1685) faft vollendet, zwei mächtige Bauten, welche dem Schloß gegenüber zu beiden Seiten der großen Hauptzugangftraße in übereinftimmender, zweckentfprechend einfacher Architektur errichtet wurden. Den koncentrifch auf den Schloßhof einmündenden Seitenalleen entfprechend folgen die Ställe mit ihren Flügeln der Form eines abgeftumpften fpitzen Winkels. Zwifchen den beiden vorderen Eckpavillons fchließt ein reiches Gitterwerk, nach hinten ein im Halbkreis gezogener Quertrakt den Hof ab, deffen Achfe vorne durch eine Gitterthüre, hinten durch ein beide Stockwerke durchfchneidendes Thor betont wird. Ueber die Stallgebäude heraus ragen zwei weitere fymmetrifch angeordnete Baulichkeiten: links hinter dem „kleinen Stall" das Palais de Conty (jetzt Palais de Justice), rechts hinter dem „großen Stall" die im alten Plan mit dem Wort „Chenil" alfo als Hundeftall bezeichnete heutige Mairie, ftattliche, durch ihre hohe Lage die anderen Bauten überragende, dreigefchoffige Palaftbauten mit felbftändigen Hofanlagen.

Während fomit unter Hardouin-Mansart zwar eine mächtige Bauthätigkeit entfaltet wurde, war die Gelegenheit zu künftlerifchem Schaffen im Gebiete der Außenarchitektur verhältnißmäßig befcheiden. Ueberall hemmte das Vorhandene den Meifter, nirgends hatte er volle Freiheit zur Entfaltung feines Künftlerwillens. Die urfprüngliche Kleinheit des alten Schloffes, der Mangel eines endgültigen Planes für die fo außer-

ordentliche Vergrößerung trat ihm als Hinderniß aller Orten entgegen. Es mußte ihm mithin die Gelegenheit zu glanzvoller Entfaltung feines Talentes in der Innenarchitektur von befonderem Werthe fein. Sprechen doch auch die gleichzeitigen Befchreibungen des Schloffes faft nur von diefer wie von den Gartenanlagen, während fie die Gartenfaçade kaum der Erwähnung würdigen.

Die Innenräume haben vielfachen Wechfel der Ausfchmückung erfahren, wie dies bei einem dauernd benützten und wechfelnden Regierungen und Zwecken dienenden Schloffe nicht anders denkbar ift. Es muß daher wohl unterfchieden werden, welche Räume wirklich uns ein Bild des Stiles der Zeit um 1700 geben.

Die Angabe Saint-Simon's, des berühmten Memoirenfchreibers, Hardouin-Manfart und fein Schüler *Cotte* hätten fich beim Entwurf ihrer Zimmereinrichtungen von dem jungen Architekten *Lassurance* mehr helfen laffen, als dies durch einen Zeichner üblich ift, ja fie hätten diefen unterdrückt, während fie feine Werke für die ihrigen ausgaben, entbehrt vielleicht nicht ganz der Wahrheit. Wir werden bei der Befprechung von deffen felbftändigen Arbeiten fehen, daß Bauten wie das Schloß Du Val mehr dem Geift des jüngeren Künftlers als feines Lehrers entfprechen. Wie zu jener Zeit in den Zeichenftuben gearbeitet wurde, zeigt ein Band Handzeichnungen von Cotte im Kupferftichkabinet der Nationalbibliothek zu Paris. Derfelbe enthält Entwürfe zu Thüren, Zimmereinrichtungen, Betten und Möbeln, aber auch zu farbenprächtigen Gobelins, Bordüren, Teppichen, fpanifchen Wänden etc. Bei einzelnen finden wir fogar die Angabe des Beftimmungsortes. Nicht wenige davon find für die königlichen Schlöffer beftimmt. Da fich die Entftehungszeit einzelner feftftellen läßt, find fie von nicht geringer kunfthiftorifcher Bedeutung. Sie weifen alle auf die letzte Zeit Hardouin-Manfart's, in welcher ihm die früher von Lebrun geleiteten dekorativen Arbeiten zufielen, einzelne fogar auf die Zeit nach deffen Tod und von Cotte's felbftändigem Schaffen. So finden fich die Einrichtungen für die Herzogin von Berri, die Nichte des Dauphin, welcher nach dem Tode des Dauphin (1711) die Erdgefchoßräume im Schloß zu Verfailles unter den Feftfälen Lebrun's, jetzt Galerie der Admiräle, Connetables und Marfchälle, eingeräumt wurden. Weitere Zeichnungen wurden für die Zimmer der für Frau von Maintenon in Fontainebleau zwifchen der Galerie Henry II. und der Königstreppe, hinter der Porte dorée, gefchaffen. Andere Blätter zeigen für die Gemächer Prinzeß de Conty wohl im oben genannten Palais zu Verfailles beftimmte Entwürfe Cotte's, welche noch von Hardouin-Manfart am 15. Juni 1700 gegengezeichnet und begutachtet find, andere dienten

für das Hôtel d'Etrées, für die Prinzeß de Chimay und einen Herrn Carrel. Alle diefe Werke zeigen einen beftimmten, fcharf fich von der älteren Kunft abtrennenden Grundzug, eine von dem früheren völlig abweichende Schmuckart. Zunächft ift ihre Farbe bemerkenswerth. Hatte die Schule Lebrun's für die Wände die tiefen Töne des Marmor, der ältere Manfart aber vorzugsweife das der Antike eigene Marmorweiß felbft bei Nachbildungen in minderwerthigem Material geliebt, fo verfuchte der Klafficismus der neuen Schule eine Vermittlung zwifchen

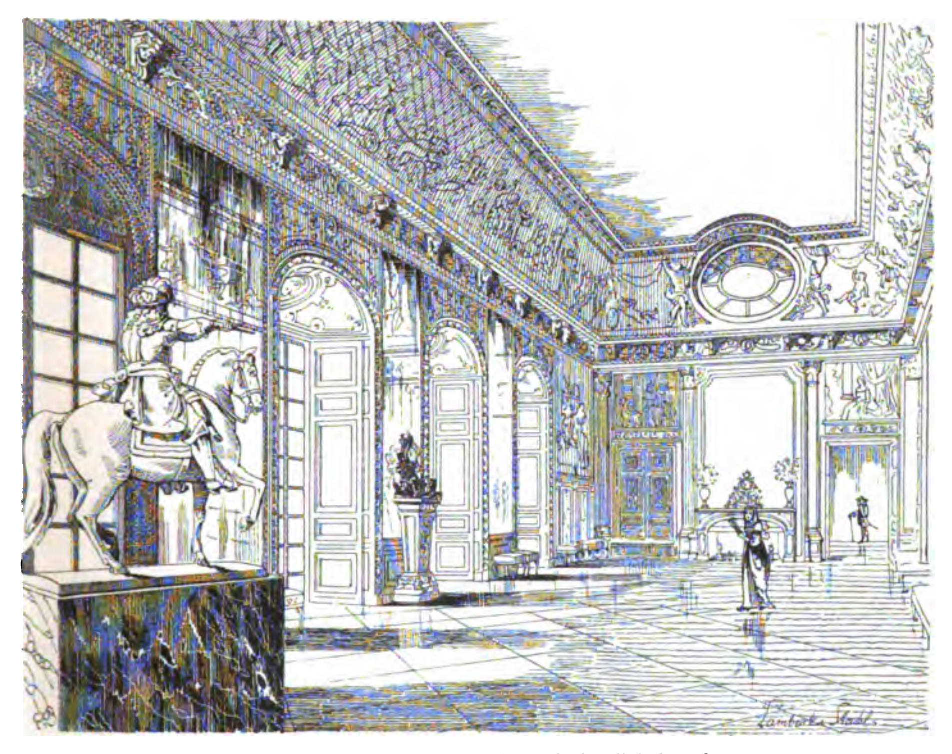


Fig. 55. Schloss zu Versailles, Salle de l'Oeil-de-Boeuf.

beiden, indem er dem reinen oder durch matte Töne gebrochenen Weiß das Gold gegenüberfetzte. Hatten die Dekorationen Levau's die Wandflächen in einzelne umrahmte Felder getheilt und wenigftens aus den Wohnräumen die architektonifchen Ordnungen verbannt, welche Lebrun wieder hervorholte, fo fuchte man jetzt durch Entgegenkommen auch hier fich zu helfen, indem man mehr und mehr die Wände in lifenenartige Streifen abtheilte und ohne eigentliche Architektur bildete, doch dem Architekten die ordnende Eintheilung in Rahmen und in den tragenden fich im Eindruck nähernde Glieder überließ. Aber diefer

Wandel vollzog ſich nur langſam, erſt in Hardouin-Manſart's Schule. So läßt ſich, wie mir ſcheint, der Antheil des Meiſters an den dekorativen Arbeiten annähernd feſtſtellen, wenn gleich anſcheinend Cotte den weitergehenden Einfluß auf die eigenartige Durchbildung hatte.

Die wichtigſten Gemächer in Verſailles ſind die im erſten Geſchoß des älteſten Schloßtheiles, die „Appartements du roy". Man gelangte aus einem mit marmorartig gemalten Holzwänden, in grauem Marmor und vergoldeten Metopen durchgeführten Geſims und Marmorwölbung geſchmückten Wachtzimmer und einem Vorraum, früher Speiſezimmer (Salle du grand couvert), welcher eine ähnliche Dekoration in etwas reicherer Ausſtattung zeigt, in den berühmten großen Saal, der von den ovalen Fenſtern in den Schildwänden der eigenthümlich gewölbten Decke den Namen des Salle de l'Oeil-de-Boeuf trägt (Fig. 55). Hier erwarteten die Hofleute das „Lever" des Königs, dies iſt der eigentliche Schauplatz der höfiſchen Ränke. Doch wurde der Saal ſichtlich unter Ludwig XV. verändert. Alt an ihm iſt die prächtige Deckenhohlkehle mit ihren tanzenden, ſpiegelnden Kindergeſtalten in vergoldetem Flachrelief. Die Wände ſind noch durch kräftige kannelirte Pilaſter gegliedert, weiß gehalten und mit einem ſchon mehr anmuthigen als barock breitem Ornament umgeben, welches in Holz geſchnitzt und vergoldet iſt. Das zierlich durchgebildete, aber kräftig wirkende Hauptgeſims, die auf demſelben in naturaliſtiſcher Anordnung ſtehenden Bildhauereien zeigen noch ganz die Anlehnung an die Galerie des Glaces. An dieſen Raum ſchließt ſich das Schlafgemach Ludwig's XIV., welches bezeichnend genug den Mittelpunkt des ganzen Schloſſes bildet. Unter Ludwig XVIII. wurde die Decke desſelben verändert, ſo daß nur die unterhalb des Hauptgeſimſes befindlichen Architekturtheile alt ſind: Auch hier findet man noch eine mit Kraft durchgeführte architektoniſche Theilung durch eine Kompoſitalpilaſterordnung, ein reiches ornamentirtes Hauptgeſims, beides in Gold auf weißem Grund. Gegen Norden ſteht der Marmor-Kamin, deſſen große Spiegelſcheibe ſeitlich von joniſchen Pilaſtern eingefaßt und von Figurengruppen bekrönt iſt; das Bett ſteht in einer breiten Korbbogenniſche in der Achſe des ganzen Schloſſes, ein Meiſterwerk reichſter Goldſtickerei, gewiſſermaßen ein Monumentalbau, der überwacht wird von einer allegoriſchen Darſtellung des um ſeinen großen Fürſten beſorgten Frankreich.

Dieſen Königszimmern, in welchen ſich Hardouin-Manſart's Kunſt am reinſten äußern dürfte, entſprechen jene, welche für die 1690 verſtorbene Dauphine, die bayriſche Prinzeß Chriſtine, im erſten Stock des Südoſtflügels eingerichtet wurden. An dem letzten derſelben,

der an den Salon de la Paix fich anreiht, ftimmt der bläulich weiße Wandton befonders fchön zu dem reichlich an den gefchnitzten Vertäfelungen verwendeten Gold. Schon fehlen aber die architektonifchen Glieder und tritt das Rahmenwerk in den Vordergrund, welches zwar bereits in Levau's Dekorationen vorkommt, nun aber, nachdem die Farbe aus dem Ornament verdrängt ift, in weit fchärferer Weife fich als Grundgedanke der ganzen Gliederung geltend macht. Auch an der Decke find die Stukkreliefs reichlich vergoldet, während die noch derben Kartufchen grau und grau gehalten wurden. Das Vorzimmer und das Wachtzimmer zeigen eine minder gewiffenhafte Durchbildung, dabei aber eine an den älteren Manfart mahnende Straffheit der Formen an den die Wandbilder einfaffenden Rahmen, den nun völlig zur Regel gewordenen Supraporten und den in Marmor ausgeführten Fenftergewänden. Mit Vorliebe wurde auch hier das Gurtgefims reich und gefchmackvoll ausgeführt.

Derfelben Art find auch die Zimmer der Maintenon, welche im linken Hofflügel fich befinden, der Geiftesart ihrer Bewohnerin entfprechend weitaus die kleinften unter den bisher angelegten Gemächern des weiträumigen Königsfchloffes. Ihnen fehlt nicht eine kleine Kapelle.

In diefen Prunkräumen von Verfailles erhielt das Ornament jene Form, welche zumeift unter dem „Stil Louis XIV." verftanden wird. Es ift eine vollftändige Durchdringung des italienifchen Barock mit den klafficiftifchen Anfchauungen der franzöfifchen Architektur. Zunächft wird die Gradlinigkeit der architektonifchen Gliederungen in der Hauptfache gewahrt. Die Thürfüllungen, die Wandtäfelungen u. f. w. zeigen faft nur geometrifche Formen. Aber an den Ecken führt ein reich verfchlungenes Ornament die Linien zumeift zu einander hinüber, um fo mit höfifcher Gewandtheit die Schroffheit der Gegenfätze zu überwinden. Das Ornament ift noch vorwiegend raumfüllend, trefflich und ftets fymmetrifch angeordnet, bedient fich aber an Stelle der Grotesken mehr und mehr einer eigenen Formenfprache: das neu umgefchaffene Akanthusblatt ift voller, fleifchiger, mehr dem römifchen Relief-Rankenwerk als dem der Renaiffance nachgebildet; es ift ftark gefedert und ergießt fich in ftromartiger Fülle. Der Aufbau des Ornamentes ift nicht ein fprunghafter, phantaftifcher, wie an den Malereien in Pompeji und im Vatikan, fondern ein folgerichtig fich entwickelnder. Noch find, wie bei Vouet zumeift kräftige Maffen verwendet, ift der Grundzug prunkend und groß. Hierin behält Lebrun noch dauernden Einfluß. Der Zug der Zeit aber geht dahin, den Ornamenten die Schwere zu nehmen und fie immer leichter und zierlicher zu bilden.

Aber in den eigenen Werken Hardouin-Manfart's ringt fich diefe Eigenart nur langfam durch.

Es fcheint demnach richtig zu fein, daß das eigentliche Schaffensgebiet des Meifters nicht die Zimmereinrichtung war, daß er in der Schule feines Großonkels zu fehr auf die Strenge der Ordnungen und Profile hingewiefen worden ift, um im leichten Spiel des die Innenwände umziehenden Ornamentes fich zu gefallen.

In der Monumentalarchitektur zeigte er denn auch ganz andere Grundfätze. Nach diefer Richtung bot ihm endlich doch Verfailles gute Gelegenheit zu einer freien, nicht mehr durch feine Vorgänger beeinflußte Bauthätigkeit.

Als erftes derartiges Werk ift Nôtre Dame, die Pfarrkirche der Stadt Verfailles (1684—1686, von *Leblond* vollendet) zu bezeichnen. Der Grundriß befteht aus einem lateinifchen, an allen vier Schenkeln abgerundeten Kreuz. Am Langhaus ziehen fich zwei Seitenfchiffe hin, welche am Chor einen Umgang bilden. An diefelben reihen fich noch Kapellen an. Die Architektur des Hauptfchiffes zeigt eine Arkade mit fchlichter jonifcher Ordnung, darüber eine Wölbung in Stein mit ungefchmückten Gurten, ohne jedes Ornament. Die als Kartufchen gebildeten Schlußfteine und die üblich gewordenen Blumengehänge in den jonifchen Kapitälen find die einzige Ausfchmückung der fchlicht ftrengen Anlage. Die Kuppelvierung allein ift mit derber Stukkirung verziert. Die Façade erfcheint als vielfach, namentlich durch vorgekröpfte Säulen gegliederter, feitlich mit kleinen Glockenthürmen verfehener Aufbau. In der Behandlung der Supraporten zeigt fich eine freiere Architektur, welche dem italienifchen Barock näher fteht als die des Innern.

Es fei hier gleich auf die Kirche St. Louis zu Verfailles (1742—1754), eine Arbeit des Enkels von Hardouin-Manfart, *Jacques Hardouin-Mansart de Sagonne* (geb. zu Trévolles 1703, † 1776), hingewiefen, welche im Wefentlichen eine Nachbildung von Nôtre Dame, aber ftrenger, gradliniger im Entwurf der Façade, und dafür durchbildender in der Behandlung der Ordnungen ift. Wefentlich neue Gedanken beherbergt fie nicht.

Weiterhin war es ein fehr bemerkenswerther Profanbau, welcher Hardouin-Manfart befchäftigte, die Orangerie zu Verfailles (1685—1686). Diefe berühmte Anlage bedeckt ein mächtiges rechteckiges Grundftück am Ende des langen Süd-Schloßflügels. Gegen die „Pièce des Suisses", einem ftattlichen Teiche füdlich vom Parke längs der Straße nach St. Cyr, fchließt dasfelbe eine Baluftrade hinter einem Aha ab. An den Enden des letzteren erheben fich zwei Gitterthore. Von

diefen führt je ein Weg zu mächtigen, 20 Meter breiten, 13,3 Meter bezw. 103 Stufen hohen Freitreppen, welche zu der Höhe jenes Parterres, auf dem das Schloß liegt, hinaufführen. Eine 234 Meter breite Terraffe verbindet die beiden Treppen, und umfchließt mit ihnen das ausgedehnte Blumenparterre, welches den Mittelraum füllt. Die Architektur der Treppenwände und der Terraffenmauer, welche je eine große Galerie beherbergen, ift zwar formenftreng, doch ernft und trocken: Ruftika-Arkaden mit vor die Achfe geftellten, gekuppelten toskanifchen Säulen. Aber wenn fich in derfelben nur eine feinerzeit hoch gerühmte, bewußte Abhängigkeit von der Regel und große Phantafielofigkeit ausfpricht, fo überrafcht das geradezu erftaunliche Ungefchick, mit dem die Treppe felbft ohne Grund fo fteil angelegt wurde, daß fie, einer Mauer gleich, dem Auffteigenden den Blick auf das Schloß völlig benimmt. Denkt man daran, was die Italiener aus einer ähnlich großartigen Aufgabe gemacht haben würden, denkt man an die fpanifche Treppe zu Rom, fo erkennt man hier die Leiftungsgrenze der palladianifchen Baukunft in Frankreich gerade zu einer Zeit, wo im Kunftgewerbe die höchfte Phantafie entwickelt wurde.

Um fo reizender dagegen ift die von *Lapierre* nach Hardouin-Manfart's Plänen ausgeführte Kolonnade im Parke von Verfailles, ein Rundbau von 32 Meter Durchmeffer. Derfelbe befteht aus 32 Arkadenbogen über in buntem Marmor hergeftellten jonifchen Säulen, fchließt mit einem Gefims und einer Baluftrade ab und ift je hinter jeder Säule durch einen Pilafter ftrebepfeilerartig verftärkt. Bei der einfachen Idee, bei der zierlichen Detaillirung und dem plaftifchen Schmuck der Zwickel kommt hier die Anmuth der franzöfifchen Schule trefflich zur Wirkung.

Wie ein Planet feine Monde, fo hat der mächtige Schloßbau von Verfailles feine Nebenfchlöffer. Das ältefte dürfte die Menagerie (vor 1679) im weftlichen Theile des Parkes fein, ein kleines gefchmackvoll um eine mittlere Kuppel gruppirtes Landhaus, eine Schöpfung Hardouin-Manfart's, eben fo wie die Eremitage zu Marly. Namentlich das letztere, leider in der Revolution zerftörte Gebäude ift bezeichnend für die unter dem Einfluß der Maintenon veränderte Lebensanfchauung des Königs. Saint Simon fagt, der König habe, der Pracht und der Menfchenmenge in Verfailles überdrüffig, lange gefucht, ehe er hinter Luciennes ein ganz von Hügeln eingefchloffenes verftecktes Thal gefunden habe. Hier verbrachte er einige Tage der Woche im engeren Kreife feiner Günftlinge. Nach Marly geladen zu werden, galt für die größte Ehre. Die Anlage war im Hinblick auf den Zweck eine befcheidene. Der Grundriß war der von Palladio's Villa Rotonda

in erweiterter Form. Dies ist beachtenswerth. Denn es erschien jener Zeit der Begriff des Landhauses, und ein solches wollte man im Gegensatz zu Versailles bauen, in dem berühmten Vicentiner Werke am besten dargestellt. Um den Mittelraum legten sich vier vollständig ausgebildete Wohnungen, welche vier gangartige Säle trennten. Die Außenfaçaden waren einfach. Ein rechtwinkliger Hauptbau von sieben Achsen Front, mit durch beide Geschosse reichender Pilasterordnung: In einiger Entfernung davon standen die Wirthschaftsgebäude; vor dem Schloß dehnte sich ein weites Parterre und ein Teich. Zu Seiten dieser Anlagen standen je sechs kleinere schon gelegentlich ihrer Ausschmückung durch *Lebrun* genannte Pavillons, die für je zwei Bewohner eingerichtet waren.

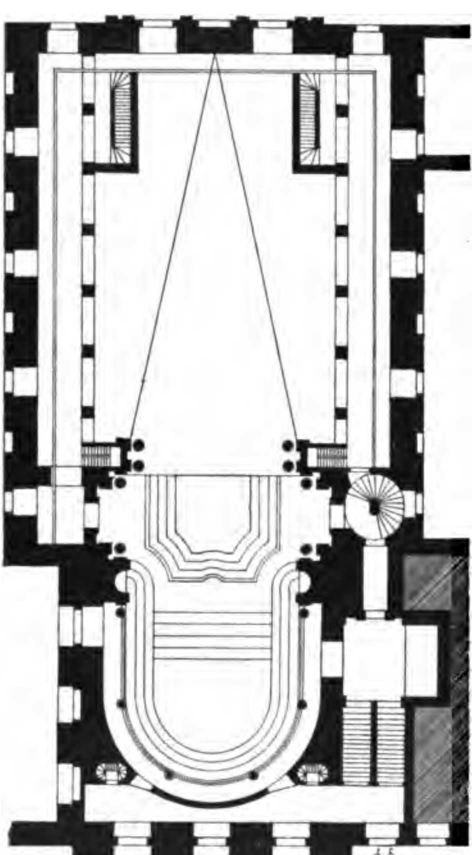


Fig. 56. Schloss zu Versailles, Theater Ludwigs XIV.

Als der letzte dieser königlichen Bauten ist Grand Trianon zu bezeichnen. Schon 1670 wurde es als Rückzugsort von den Mühen der Repräsentation begonnen, aber die Vollendung namentlich seit 1687 betrieben. Es ist gewissermaßen ein Mittelglied zwischen Versailles und Marly, ein eigenartiger Bau mit verschiedenen langgestreckten Flügeln, Galerien, von Gitterwerk eingeschlossenen Höfen.

Diese Bauten wurden sämtlich durch eine weitere, diesmal an den Nordflügel des Schlosses angefügte Verlängerung in den Schatten gestellt. Stiche Leblond's vergegenwärtigen uns den ersten Plan zu derselben. Es sollte ein rechtwinkliger, zwei Höfe umschließender Bau entstehen, dessen erster Quertheil die Festtreppe, der letzte das Theater beherbergen und in dessen mittleren die Schloßkapelle die Höfe trennen sollte. Diese war als Centralbau gedacht und lehnte sich in der Grundform an den neuen Dom zu Brescia an. Auch hier sollten Säulen die Trennungsbogen tragen. Höchst interessant ist der Theaterentwurf,

(Fig. 56) welcher in enger Beziehung mit jenem Theater ſteht, welches König Ludwig XIV. in den Tuilerien errichten ließ (Fig. 31).

Wie in dieſem, ſo iſt auch in dem zu Verſailles geplanten das Proſcenium breit und nicht für Logen eingerichtet, damit eine ſtrenge Trennung zwiſchen dem Saal und der Bühne die Täuſchung auf letzterer verſtärke. Beide Anſtalten haben viel Gemeinſchaftliches, wenngleich bei letzterer die Durchbildung eine vollſtändigere, namentlich die Treppenanlage ſchon eine treffliche iſt. Das doppelte Stehparterre findet ſich auch hier. Da aber das Gebäude nicht für eine große Volksmenge, ſondern nur für Auserwählte des Hofes berechnet war, iſt die Raumabmeſſung beſcheiden, aber auf die architektoniſche Entwicklung großes Gewicht gelegt. Jene Niſchenpfeiler am Ende der Ränge, welche letzteren die Ausſicht theilweiſe verſperren, wären beiſpielsweiſe an einem Theater der Bibiena in jener Zeit ſchon aus Raumſparſamkeit nicht möglich geweſen.

Weit bedeutender als der erſte Plan der Kapelle von Schloß Verſailles wurde die Ausführung derſelben (1699—1710) (Fig. 29 und 57). Auch ſie lehnt ſich an die damaligen Nordflügel, erhebt ſich jedoch an Stelle des früher hier geplanten Treppenhauſes.

Nach moderner Anſchauung mit Recht unterbrach der Baumeiſter die Eintönigkeit des langgeſtreckten Schloſſes durch eine kräftige Höhenentfaltung. Anders dachte freilich das Jahrhundert Ludwigs XIV. über dieſe Frage. Saint-Simon ſagt, der Architekt habe der Kapelle abſichtlich die entſetzliche Ueberhöhung gegeben (cet horrible exhaussement), um den König durch die Unform zu zwingen, noch ein Stockwerk auf das Schloß zu ſetzen. Es ſcheint der Grundfehler der Schloßfaçade, die durch den neuen Flügel abermals vermehrte Längenausdehnung bei ungenügender Quertheilung, demnach vom Künſtler wohl, nicht aber von der Laienwelt empfunden worden zu ſein. Die Grundgeſtaltung der Kirche bietet manches neue: ein Hauptſchiff mit gegen Oſten gerichtetem halbkreisförmigem Chorabſchluß und allſeitig umlaufenden Seitenſchiffen; an der Weſtſeite zwiſchen zwei Treppen eine Empore, dahinter ein Vorſaal. Der Umſtand, daß die Prunkgemächer im erſten Stock des Schloſſes ſich befinden, brachte den Architekten darauf, im Gegenſatz zu der ſonſt üblichen Entwicklungsform des Kirchenquerſchnittes die Seitenſchiffe zu Umgängen herabzudrücken, die ſich nach dem Hauptſchiff als eine reich ornamentirte Pfeilerarkade öffnen und die darüber befindlichen Empore beſonders glänzend und als maßgebendes Motiv auszugeſtalten. Sie werden an den Langſeiten wie in der Chorrundung eingefaßt von 19,7 Meter hohen, prächtig gezeichneten kannelirten korinthiſchen Säulen, die durch ihre freie Entfaltung in ihrer

ruhigen, nicht von einer Arkadenſtellung durchgebrochene Folge ſchon eine kommende, ſtrenger klaſſiſche Zeit ankündigen. Eine Säulenreihe von gleich formvollendeter Geſtaltung, von gleich edeler Durchbildung kennt die italieniſche Kunſt ſeit Palladio nicht. Die Errungenſchaften der Louvrefaçade wirken hier in erfreulichſter Weiſe nach. Auf den Säulen ruht ein ſtattliches Hauptgeſims und endlich ein Tonnengewölbe, welches durch tiefe Stichkappen und Gurten gegliedert, aber durch ein den Scheitel ausfüllendes mächtiges Gemälde wieder zuſammengefaßt wird. Als beruhigender Abſchluß erſcheint dann die gleichfalls ausgemalte Viertelkugel über der Chorrundung. Durch dieſe einfachen Mittel erzielte Hardouin-Manſart eine ebenſo neue als glanzvolle Wirkung. Hier erſt zeigt er ſich als wahrer Mittelsmann zwiſchen ſeinem Großoheim und Lebrun. Zunächſt hinſichtlich der Farbe. Nur die Decke iſt gemalt und zwar in einer ächt barocken Manier, ſo daß die das Bild umgebenden Wolken die architektoniſchen Glieder überſchneiden, daß Plaſtik und Malerei eng verſchwiſtert zu einer Wirkung zuſammenarbeiten. Die Decke ſchwebt infolge der reichen und zierlichen Architektur der unteren Gewölbtheile und der glücklichen Farbe, ſowie des kleinen Maßſtabes der Figuren leicht über dem Gurtgeſimſe. Um ſo franzöſiſcher iſt die Architektur der tragenden Bautheile, jene Gebundenheit und Anmuth der Form, jene Achtung vor den konſtruktiven Anforderungen, jene in den Grenzen der Grundlinien wohl vertheilte, überaus zierliche Ornamentik an allen Wandflächen, in den Zwickeln, Leibungen, Pfeilerfüllungen der Arkade, der Poſtamente, Frieſe u. ſ. w., jene Beſcheidenheit in der Farbe, welche bis auf die Vergoldung des wirkungsvollen plaſtiſchen Altares und die Goldbronce der Baluſter auf jede Färbung verzichtet und nur durch mäßige, aber meiſterhaft zum Goldton der Decke geſtimmte Bemalung der Fenſter mit gelbem Ornament und Lilien in Blau, den maleriſchen Durchblicken zwiſchen Säulen und Arkadenpfeilern einen unvergleichlich feinen Reiz giebt. Nur der Marmorfußboden iſt von etwas derber Zeichnung.

Die Umſtände hatten Hardouin-Manſart hier zu einem neuen Gedanken im Kirchenbau geführt. Gleiche Grundbedingungen hatten, wie Dohme geiſtvoll anzieht, zu gleicher Löſung an Karls des Großen Dom zu Aachen Veranlaſſung gegeben. Wie wir ſahen, fand dieſelbe in Caſerta und Dresden ſchnell Nachbildungen. Es iſt die Kapelle von Verſailles daher wohl der erſte Bau, welcher die Ueberlegenheit der franzöſiſchen Architektur über die Italiens in den Augen der Zeitgenoſſen zum Bewußtſein brachte. Die Louvrefaçade blieb dort ohne Nachfolge, die Schloßkapelle von Verſailles fand ſie aus zwei Gründen: weil ſie dem auch die Herrſcher der Erde mehr und mehr beherrſchenden

Ceremoniell, der Trennung des Regierenden von der im Erdgeſchoß ſich drängenden Menge und der zu einer weſentlichen Aufgabe der

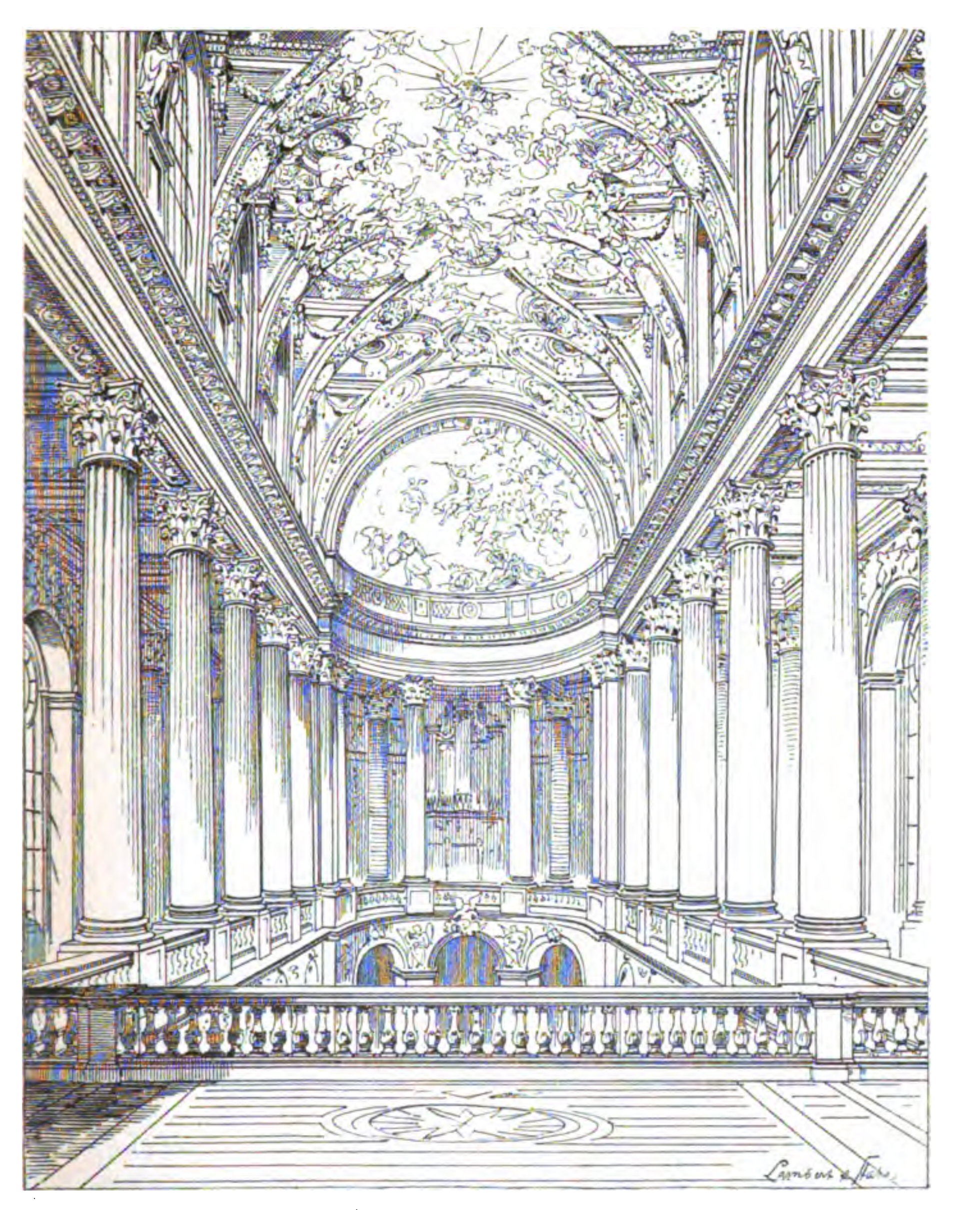


Fig. 57. Schloss zu Verſailles. Innenansicht der Kapelle.

Baukunſt gewordenen Bequemlichkeit des Bauherrn diente, welcher nun nicht nöthig hatte, von ſeinen Zimmern aus Treppen zu ſteigen;

ferner weil ſie dem Feſtglanz, der dem kirchlichen Sinne ſtark ſich beimiſchenden prunkenden Weltlichkeit einen willkommenen Anknüpfungspunkt bot, durch den Emporenbau die bisher nicht erreichte Einordnung der Kirche in die Palaſtarchitektur zu ermöglichen. Daß hierbei der Altar in die Gleiche mit der niederen Menge gerückt, daß bei der Geſtaltung der Kirche auf den König mehr Rückſicht als auf Gott genommen worden war, ſtörte die Allerhöchſten Herrſchaften nicht in ihren dem Höchſten dargebrachten Gebeten.

Nicht ganz auf der Höhe der Innenarchitektur ſteht die Façadenentwicklung. Der Architekt glaubte, wie die katholiſche Kirche zu Dresden beweiſt, ohne Grund, die Gurten des Tonnengewölbes durch die in Paris bisher ſtets beibehaltenen Strebe-Bogen ſtützen zu müſſen. Dieſe aber ſetzen oberhalb der das Hauptgeſchoß nach außen andeutenden korinthiſchen Pilaſterordnung an, ſo daß der über das Hauptgeſims vorragende Obergarden ſehr gedrückt erſcheint. Hierdurch wohl wurde Hardouin-Manſart veranlaßt, ohne innere Nothwendigkeit der Kirche ein ſteiles, früher mit einem luftigen Dachreiter bekröntes Dach zu geben, welches wohl gegen den Hof, wo man die Bedingungen ſeines Daſeins erkennt, bei reizvoller Ausſchmückung nicht unvortheilhaft wirkt, aber über die flache Gartenfaçade entſchieden ſtörend hervorragt. In hohem Grade anzuerkennen iſt aber hier, wie bei ſo vielen gleichzeitigen franzöſiſchen Bauten die innere Wahrhaftigkeit, welche durch die Façade in klarem Ausdruck die Konſtruktion erkennen läßt.

Die höchſte künſtleriſche Leiſtung Hardouin-Manſart's iſt aber der Bau des Invalidendomes zu Paris (1706 vollendet). (Fig. 54, 58 und 59.) Dem ausgedehnten Werke *Libéral Bruant's* fehlte ein künſtleriſcher Mittelpunkt. Seine Kirche war zu ſehr für den ernſten Zweck des Hauſes berechnet, an Wirkung zu unbedeutend, um als ſolcher zu dienen. Es iſt unbekannt, wann der Bau des am Chorende derſelben nun ſich aufbauenden Domes begonnen wurde. Zweifellos aber iſt er jünger als der von Val de Grace. Dorther holte ſich Hardouin-Manſart das Motiv ſeiner Anlage. Denn auch dort war der in der Querachſe nach Süden an den Kuppelbau ſich anlehnende Nonnenchor entſchieden älteren Datums als jener ſelbſt. François Manſart hatte jedoch den Vorzug, die Achſe des Baues verlegen, ein neues Langhaus ſchaffen und die alte Kirche ganz zu einem für die Geſamtgeſtaltung bedeutungsloſen Nebenbau herabdrücken zu können. Anders im Invalidenhaus. Wollte man den Zugang vom Haupthofe, die innere Verbindung mit dem Hauſe erhalten, ſo hätte man die alte Kirche zum Langhaus der neuen umgeſtalten müſſen. Der Künſtler wand ſich aber

um diefe Nothwendigkeit herum, indem er dem Altar feine Stelle beließ und für beide Kirchen zugänglich machte. So kam, daß der Haupteingang zum Dom an der Rückfeite des Invalidenhaufes liegt, daß das ganze Gotteshaus für die Bewohner des letzteren gar nicht zugängig, nur durch die nebenfächliche Gemeinfamkeit der Altäre mit

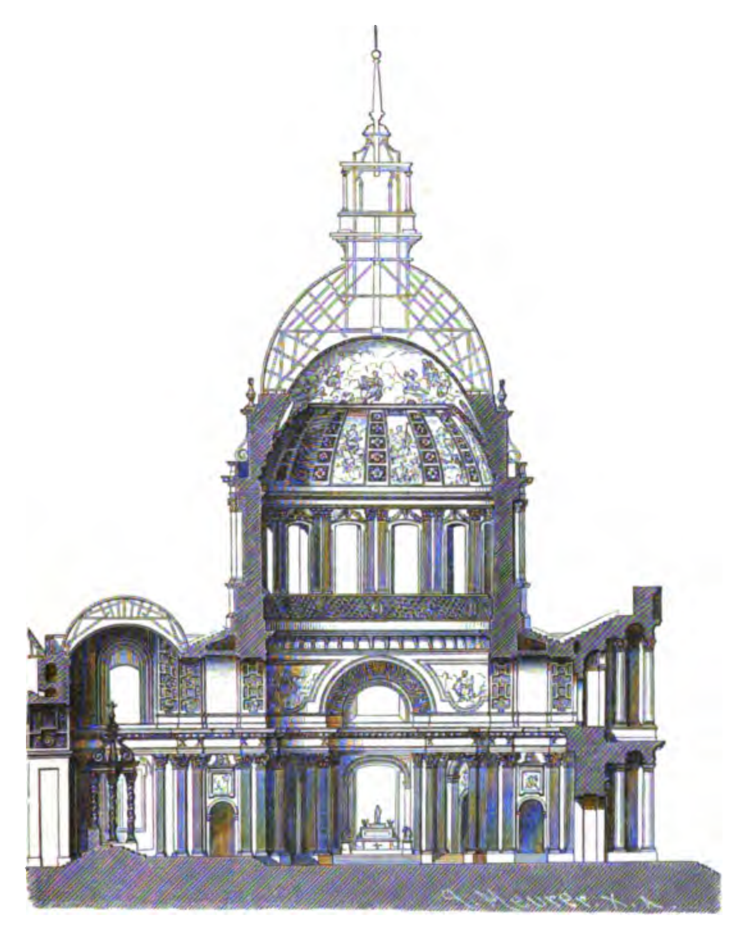


Fig. 58. Invalidendom zu Paris. Längsschnitt.

diefem verbunden ift. Nach diefer Richtung fteht alfo das jüngere Werk dem älteren wefentlich nach. Der Grundriß ift in noch höherem Grade eine Studie nach Val de Grace und den älteren Arbeiten des François Manfart. Die kreisrunde Kuppel überdeckt ein griechifches Kreuz mit am Querfchiff abgerundeten Flügeln. Nur legt fich hier zwifchen die Konchen und den Kuppelraum, welche im Val de Grace aneinanderftoßen, je ein kurzes Schiff. Die Achfenflügel find ganz mit

dem Tonnengewölbe überdeckt, die Ecken des ein Quadrat bildenden Gesamtgrundrisses füllen wieder hier etwas bedeutendere Kapellen. Das Mittelglied zur alten Invalidenkirche ist gleichfalls umfangreicher als an dem älteren Bau gestaltet. Auch die Innenarchitektur (Fig. 60) entspricht dem Vorbilde: die große korinthische Pilasterordnung, die Kassettirung der Gewölbgurten und Nischengewölbe. Da die Schiffe minder breit sind, mußten die vier Kuppelpfeiler mächtiger ausfallen. Hardouin-Mansart empfand, daß sie bei der verhältnißmäßig geringen Höhe der untern Hauptordnung zu wuchtig und schwer sein würden und stellte deshalb vor jeden Pfeiler zwei im tektonischen Sinne zwecklose, verkröpfte Säulen, welche nichts tragen als einen über dem Hauptgesims angeordneten Umgang. Trotzdem erhielten die Zwickelkartuschen eine breite, unschöne Gestalt. Der Tambour der Kuppel ist durch eine weitere, oberhalb eines breiten ornamentirten Streifens angebrachten Komposita-Pilasterordnung gegliedert, die Fenster wurden im Stichbogen gewölbt, die Kuppel theilen kassettirte Gurten. Eine breite Oeffnung in der letzteren gestattet den Einblick in eine zweite mit großem Figurenbild bemalte Wölbung, welche durch seitliches, von unten nicht sichtbares Licht erhellt ist, um so den gemalten Gestalten den Schein des Lebens zu geben. Dieses barocke Motiv ist zwar nicht Erfindung Hardouin-Mansart's, doch in Italien nirgends in so umfangreichem Maße verwendet. Die äußere Kuppel, die Laterne und der schlanke Helm auf derselben sind in Holz gebildet und zugleich zur Belastung der Gewölbwiderlager benutzt. Die Durchbildung der vier Eckkapellen ist reicher als bei früheren französischen Centralanlagen. Der Meister verzichtete auf die Empore über denselben und gab ihnen die volle Höhe der Flügelbauten, indem er über die korinthische Dreiviertelsäulenordnung an den Wänden eine Attika, darüber eine parabelförmige Kuppel mit seitlichen Fenstern anbrachte, die oben mit einem eine breite Oeffnung umrahmenden Gesims und endlich mit einer bemalten Flachkuppel abgeschlossen ist.

Die Außenansicht des Invalidendomes (Fig. 59) unterscheidet sich jedoch sehr merklich und sehr zum Vortheil von der des Val de Grace. Der Aufriß ist auch hier ein schlanker; die Breite der Kirche zur Höhe beträgt bei ersterem außen gemessen etwa 1:1,8, innen 1:2,7; bei letzterem 1:2,55 bez. 1:1,55; bei St. Maria di Carignano jedoch 1:1,2 bez. 1:0,95, die Kuppel überwiegt mithin vollständig über die Breitenentwicklung. Trotzdem behielt die Hauptfaçade eine völlig selbständige Durchbildung durch in zwei Stockwerken vorgestellte Säulen toskanischer und korinthischer Ordnung. Die untere entspricht in edler Wahrhaftigkeit wieder genau der Innenarchitektur. Die obere überragt zwar das

Tonnengewölbe, ohne jedoch, wie die italieniſchen Fronten, Täuſchungen zu beabſichtigen. Die Seitenfaçaden ſind mit einer jenſeits der Alpen lange Zeit gänzlich vergeſſenen Gewiſſenhaftigkeit künſtleriſch durchgebildet. An Wirkung übertrifft die Façade des Invalidendomes die-

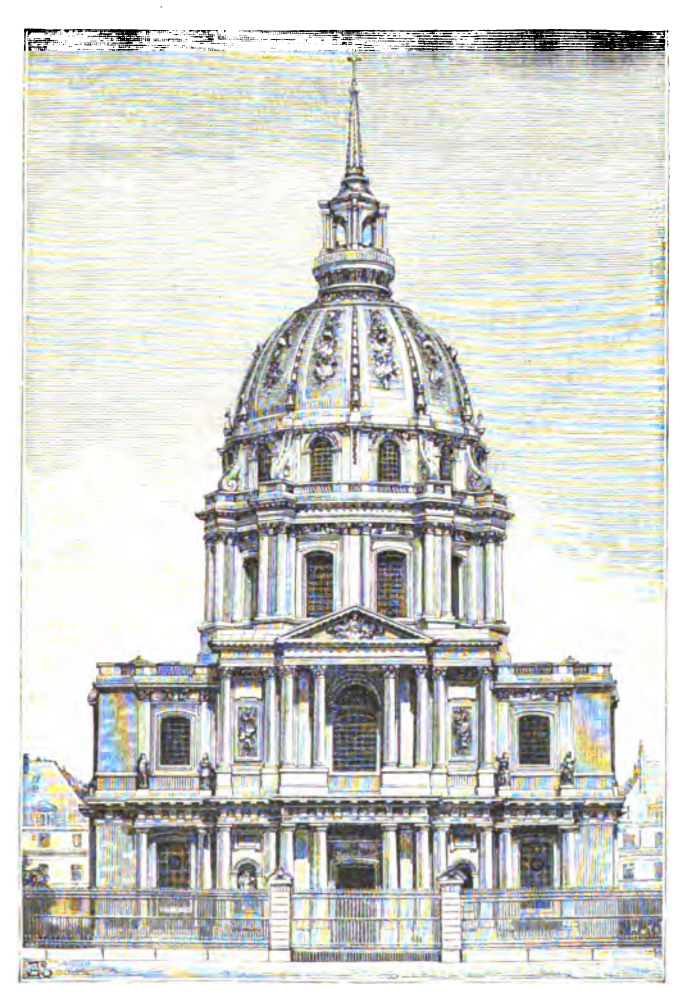


Fig. 59. Invalidendom zu Paris. Ansicht.

jenigen des mit ihm wetteifernden Val de Grace, ohne an geiſtigem Gehalt weſentlich mehr zu bieten. Weit beſſer iſt die Durchbildung des Tambours mit Rundbogenfenſtern und ſtarkem, rhythmiſchen Wechſel der Stützen und einem Zwiſchengeſchoß über dem Kranzgeſimſe, welches auf das wohlthuendſte den Uebergang zu der lothrechten Theilung der Kuppel vermittelt. Dieſe iſt durch ornamentirte Gurten

und in den Feldern zwischen diesen durch herabhängende Trophäen gegliedert. Höchst gelungen ist die Bildung der Laterne, deren Umgang über einer breiten Hohlkehle stark vorkragt und die endlich sich in einem hohen spitzen Helm verliert, der der Kuppel zugleich die ragende Schlankheit eines Thurmes verleiht.

Wenn gleich immer auf die enge Verwandtschaft des Invalidendomes mit den älteren französischen Werken hingewiesen werden mußte, wenn gleich fast zu allen in demselben niedergelegten Gedanken die Keime schon als vorhanden bezeichnet wurden, so ist doch anzuerkennen, daß Hardouin-Mansart zuerst die widerstrebenden Elemente zum vollen Einklang brachte. Sein Werk ist abgerundet und in sich vollendet, eine wohlthuend einheitliche Schöpfung. Ungleich höher als ihr geistiger Gehalt steht der formale. Die französische Baukunst zeigte sich zuerst in diesem Meister befähigt, jeder Monumentalaufgabe gerecht zu werden. Die von ihr gewählten schlichteren Motive genügten hier, zur Freude der theoretisch geschulten Bauverständigen, für die Verwirklichung der bisher nur durch den verhaßten Barockstil dargestellten Gedanken. Entbehrt der Invalidendom auch der Raumschönheit italienischer Schwesteranlagen, der Monumentalität von Wren's St. Paulskirche in London, der tiefen Innerlichkeit von Bähr's Frauenkirche in Dresden und der gesunden Sinnlichkeit von Prandauer's Stiftskirche in Melk, so ist sie doch gewiß eine der glänzendsten Kirchenschöpfungen jener Zeit.

Allerdings ist sie dies nicht hinsichtlich der sie beseelenden Kraft des Glaubens, der religiösen Grundstimmung. Unbedingt fehlt ihr die Strenge der englischen Auffassung und die Vertiefung deutscher Frömmigkeit. Sie ist ein Denkmal irdischen Ruhmes, den siegreichen Kriegern Ludwigs XIV. und ihrem weltbeherrschenden Könige selbst fast mehr geweiht als dem höchsten Lenker der Schlachten; reich und vornehm strebt sie empor, jedes Glied, ja selbst die Gestaltung der Kuppel schafft der festlichen Stimmung, der Freude des Sieges dauernden Ausdruck. Es wirkt der Dom wie ein jubelndes Tedeum nach glücklich geschlagener Schlacht, während die Frauenkirche einer zur Vertiefung des Gemüthslebens aufrufenden Fuge zu vergleichen ist. Die Schönheit des Invalidendomes beruht in dem Schwung der Linien, dem reichen Wechsel der Formen, der geschickten Gliederung und Belebung der Massen, welchen überall die Schwere genommen aber doch das Merkmal der Kraft erhalten ist, in dem Reichthum seines Linienspieles, der Ausgleichung der Glieder durch verbindende, zusammenfassende Kurven und namentlich in der durch alle Theile gewahrten Feinheit der Form und Vornehmheit der Verhältnisse. Sie ist das Er-

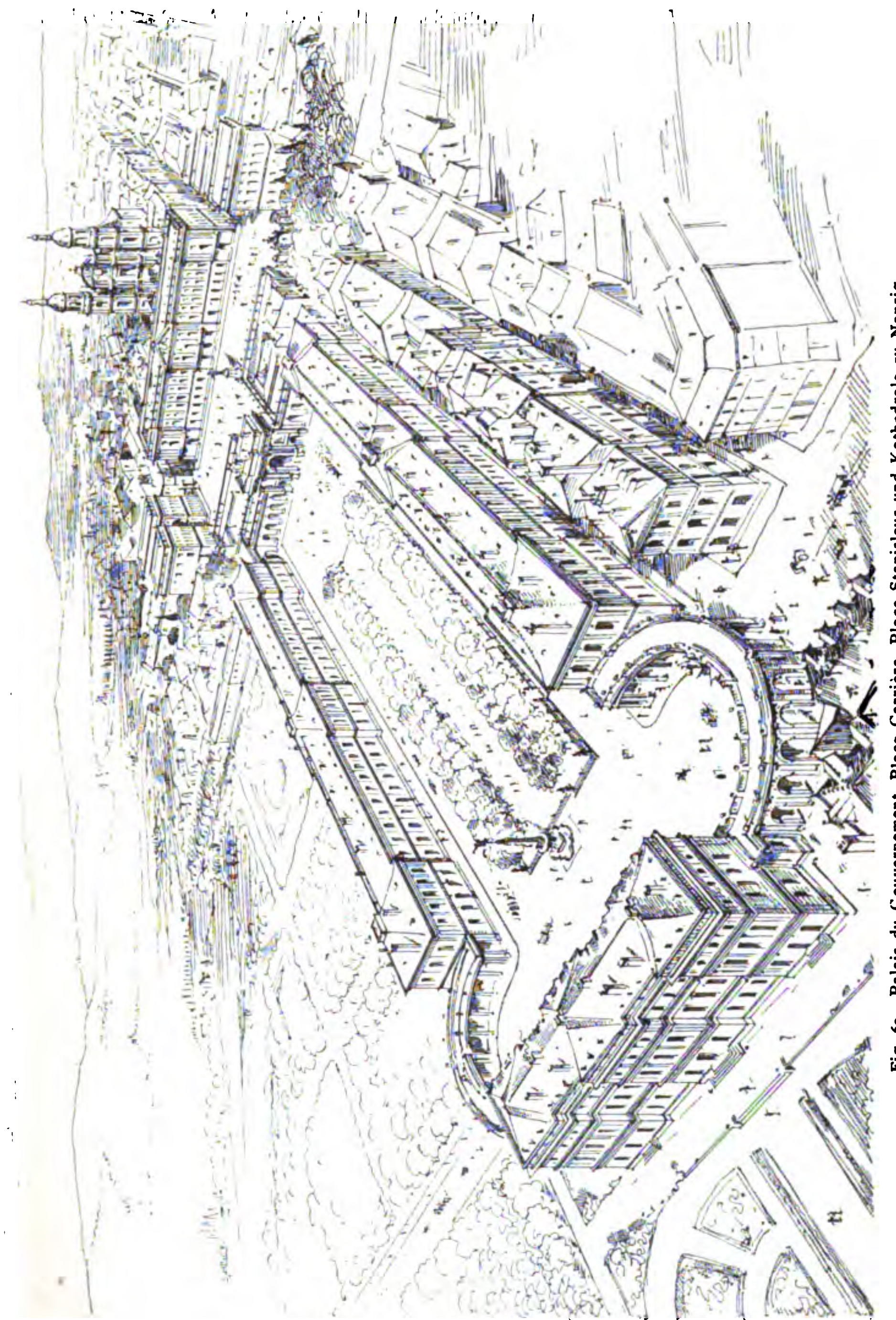


Fig. 60. Palais du Gouvernement, Place Carrière, Place Stanislaus und Kathedrale zu Nanzig.

gebniß weniger eines hervorragend fchöpferifchen als eines glänzend gefchulten Künftlerfinnes und darum weniger kunftgefchichtlich als künftlerifch bedeutend.

Und in diefer letztgefchilderten Eigenfchaft dürfte ein Spiegelbild der gefamten Stellung Hardouin-Manfart's gegeben fein. Er ift keineswegs der Schöpfer des Rococo, als welcher er vielfach gefeiert wurde. Vielmehr ift diefes trotz feiner über Paris hereingebrochen. Er ift kein Neuerer in formaler Beziehung, fondern der in Lebrun's Schule umgebildete Vollender der Schule feines Großonkels und Blondel's. Er erfchöpft die letzten Folgerungen derfelben mit oft nüchternem Sinne und nicht eben mit ftarkem innerem Willen und fefter Ueberzeugung. So fchuf er denn, im Anfchluß an den Gefchmack des Hofes, in Formen, die zwar auch für die Folge maßgebend blieben, aber des kräftigen Lebens meift entbehren. Er ift es, der das lang gefuchte Schema der Schönheit ausbaut und fomit endgültig die für geraume Zeit dem franzöfifchen Geift entfprechende Kunftform fchafft. In der Außenarchitektur fügten fich ihm feine Schüler faft willenlos. Es folgt auf ihn in der Monumental-Architektur eine Zeit des Stillftandes, akademifcher Formenrichtigkeit, die Folge der Einführung zu ftrenger, philofophifcher, nicht unter genügender Mitwirkung der Phantafie entwickelter Kunftregeln. Daß in der Innendekoration diefe Nüchternheit durchbrochen wurde, ift keineswegs das Verdienft der Architekten. Es war der Rückfchlag der lebhaft barocken, feurigen Grundftimmung des Volkes gegen die wiffenfchaftliche Richtung, gegen die der Menge fremden Klafficität feiner Künftler.

Hardouin-Manfart wurde auch außerhalb des königlichen Hofes vielfach befchäftigt. Nach feinem Entwurf ift das Palais der Herzöge von Burgund zu Dijon (1682—1692). Zwar ift der Kern des Baues älter, die heutige Façade jünger. Von unferem Meifter ftammt aber die Anlage des großen dreiflüglichen Erweiterungsbaues, den er mit Hülfe der Architekten *Gétard* und *de Noinville* anlegte. Seit 1692 wurde vor der Hauptfront desfelben ein halbkreisförmiger Platz angelegt, der von gequaderten Arkaden und hinter diefen von Wirthfchaftsgebäuden umgeben ift. An Größe der Auffaffung entfpricht die Anlage dem aufftrebenden Geiftesleben der durch die Sitzungen der Generalftaaten, durch die Trefflichkeit ihrer Schulen, durch den Reichthum ihrer bürgerlichen und adeligen Salons ausgezeichneten Provinzialftadt.

Jener Noinville erwies fich auch am Thor des Hofpitales von Dijon (1697), einem an den älteren Manfart erinnernden Bau, als in der Parifer Schule gebildet. Der zierliche Giebel, welcher in einer Arkade die Glocken beherbergt, gehört jedoch erft dem Jahre 1842 an.

In Lyon fchuf Hardouin-Manfart die Façade des Hôtel de Ville (1702) gegen Place des Terreaux, in welcher er in geiftvoller Weife Altes mit Neuem zu vermifchen ftrebte. Die fchlanke Pavillonarchitektur, die Eintheilung der Fenfter, der Stockwerkbau gehört dem erften Plane, dem Bau des *Simon Maupin* von 1646—1655 an. Die Detaillirung aber, foweit fie die Erneuerung von 1868 überftand, zeigt die Feinheit des jüngern Architekten.

Ferner baute diefer zu Nanzig ganz im Sinne des Parifer Hôtels einen neuen Flügel an das alte Palais ducal, jetzt Palais du Gouvernement (nach 1700) (Fig. 60), einen ftattlichen dreigefchoffigen Bau, der durch Pilafterordnungen gegliedert, in drei Rifaliten auffteigt. Ein breiter Balkon, der auf einer jonifchen Säulenreihe fich hinzieht und in zwei Halbkreifen über die Hausflucht hinaus einen ftattlichen Hof umfpannt, giebt dem Palais die befondere Erfcheinung. Das Detail ift wenig ausgebildet, die Konfolen unter den mythologifchen Büften an den Rückwandungen der Kolonnade fchwer, der Anfchluß der letztern an die fpäter entftandenen Häufer der in der Achfe des Palais fich anreihenden Allee unvermittelt, überhaupt die Wirkung eine mehr dekorative. Die Rückfeite des Gebäudes entbehrt der Ordnungen, hat aber auch jenen fäulengetragenen Balkon, der fich hier zwifchen den Eckrifaliten ausdehnt.

Wie Hardouin-Manfart in äfthetifcher Beziehung dachte, erklärt uns wohl am beften fein Zeitgenoffe, der auch literarifch fich bethätigende *Augustin Charles Daviler* (geb. zu Paris 1653, geft. zu Montpellier 1700 oder 1701), welcher 1673 in Gefellfchaft des Architekten *Desgodetz* und des Antiquars Jean-Foi Vaillant nach Rom, fpäter unfreiwillig nach Tunis kam, um nach eingehendem Studium der Antike gegen 1682 in die Zeichnenfchule Hardouin-Manfart's einzutreten. Nach Montpellier gefendet, errichtete er dort, angeblich nach Entwürfen *Dorbay's*, die Porte du Peyrou (1691). Diefe lehnt fich im ganzen Entwurf an die Parifer Thore Blondel's an. Am Ende der die Stadt durchfchneidenden rue nationale gelegen, durchbricht fie die Stadtmauer und führt über die ftattliche, den Feftungsgraben überwölbende Brücke zu den Promenaden. Die einfache Architektur befteht aus drei Ruftika-Arkaden, deren mittlere offen, die feitlichen verblendet und durch Reliefmedaillons gefchmückt find, ferner über diefen aus einem derben Triglyphengefims, endlich aus der Attika mit weitleferlicher Infchrift.

Zahlreiche Bauten in Carcaffonne, Béziers, Nîmes und Toulouse fchloffen fich diefer Arbeit an. Namentlich der erzbifchöfliche Palaft letzterer Stadt wird gerühmt.

Wichtiger aber als diefe Bauten ift Daviler durch fein Buch „Cours

d'architecture", Paris 1691. Um dieses beurtheilen zu lernen, muß man die erste Auflage, nicht die von *Leblond* vermehrte von 1730, zur Hand nehmen. In diesem Buch äußert sich besonders lebhaft des Verfassers Bekanntschaft mit den römischen Meistern der Hochrenaissance. Ihm ist Vignola Vorbild und erster Meister. Er stellt ihn über Palladio, den er anscheinend nur aus der Literatur kennt. Bramante erscheint ihm seinem Vorbilde gegenüber trocken; mit den Unregelmäßigkeiten Michelangelo's sucht er sich damit abzufinden, daß solche einem so großen Geiste zwar erlaubt sei, aber der Kunst nicht zum Heil gereiche und daß die Nachahmung derselben unfehlbar zum Ungeschmack führen müsse. Durch immer wieder zu erneuerndes Studium des Vitruv und der Renaissance-Theoretiker müsse man die wechselnden Anschauungen auf die Regel zurückweisen, damit man nicht in die schrankenlose Freiheit des barocken Italien verfalle. Der wissenschaftlichen Strenge Blondel's gegenüber erweist sich Daviler im Denken und Schaffen freier, mehr als Mann künstlerischer Empfindung. Er wendet die Verhältnißlehre nur auf die Ordnungen und einzelne feststehende Architekturgebilde und auch auf diese nicht regelmäßig an. Namentlich bei den Innendekorationen, für welche er bei Vitruv keine Anregung fand, fühlt er sich durch strenge Gesetze wenig beirrt. In den Entwürfen, welche er für Kamine, Wandvertäfelungen u. s. w. gibt, zeigt er sich als ganz in den Formen der Schule Lebrun's arbeitender Meister, der den geometrischen Linien überall das Uebergewicht läßt, fest und sicher mit architektonischen Mitteln detaillirt. Namentlich dort, wo Marmor bei den Wandverkleidungen in Anwendung kommt, ist selbst die Innendekoration eine streng architektonische, weit mehr als dies in vielen Räumen von Vignola's so gepriesenem Palazzo Caprarola der Fall ist.





V. KAPITEL.

DER FRANZOESISCHE GARTENBAU.



Das 16. Jahrhundert kannte den romantiſch-ſentimentalen Naturbegriff nicht. Die Schönheit der Natur war ihm nur in unmittelbarer Verbindung mit der Nützlichkeit denkbar. Die Hochalpen erſchienen daher als ſchreckhaft, die fruchttragenden Ebenen als von beſonderer Schönheit. Daher wurden zunächſt nur Würz-, Obſt- und Gemüſegärten angelegt. Die Erhöhung der Tragfähigkeit eines Stückes Erde, ſeine geſteigerte Nutzbarkeit ſchien als ein Schmuck des von ihm umgebenen Hauſes. Schöne Blumen, die Lilie, die Nelke, Roſe und andere waren einzeln im Strauß nicht minder beliebt, als in größerer Menge in wohlgepflegten Beeten. Aber alles dies gab noch nicht eine Empfindung für landſchaftliche Schönheit und das Bedürfniß, dieſe durch vorſorgliche Arbeit zu erzeugen oder zu verſtärken.

Dafür, daß dieſer Begriff noch nicht vorhanden war, ſprechen am beſten gerade die bald zahlreich entſtehenden Gärten. In Deutſchland begnügte man ſich vor 1500 zumeiſt mit einem umzäunten Wildpark,

der nur im Hinblick auf das jagbare Thier, keineswegs aber wegen des Naturgenuſſes geſchaffen wurde. Die Gartenanlagen wuchſen je mehr man die Schlöſſer von den Berghöhen nach der Ebene verſetzte. Dort hatten ſie ja auch nicht ihrer maleriſchen Wirkung wegen geſtanden, ſondern aus kriegeriſchen Gründen. Eine Empfindung für die erſtere hinſichtlich der baulichen Anlagen, der bewegten Linie der Zinnen, Thürme und Dächer beſtand aber doch ſehr wohl, wie dies die Hintergebäude in Dürer's Bildern und Hunderte von frei erfundenen Städteanſichten beweiſen.

Die Gärten des 16. Jahrhunderts in deutſchen Landen lernt man am beſten aus den Stichen des *Vredemann de Vries, Peter Schenck* und *Merian* kennen. Der erſtere gibt ein Lehrbuch ihrer Anlage. Es handelt ſich bei den vielen Plänen um die Eintheilung einer wagrechten Fläche in Felder. Der Reiz wird im Spiel der Linien geſucht. Der Begriff des Ornamentes, des Flächenſchmuckes wird auf die Natur übertragen: Beete, nirgends Baumgruppen. Zumeiſt iſt die Abſicht allein maßgebend, durch gut vertheilte Maſſen den Eindruck künſtleriſcher und künſtlicher Anordnung zu ſchaffen. In dieſen Gärten iſt oft kaum Platz zum Sitzen für eine Geſellſchaft, ſicher ſind ſpielende Kinder ihr größter Feind. Es kommen aber meiſt zu dem Blumen-Plane noch Anlagen für Luſtwandelnde, Lauben, mit Schlingpflanzen umzogene Holzgänge, ferner Irrwege als eine dem Geiſt jener Zeit entſprechende Spielerei. Dieſe Gärten ſind dazu da, angeſehen und gezeigt zu werden, nicht zum dauernden Aufenthalt, den der Deutſche und Holländer jener Zeit vorzugsweiſe in der Stube ſuchte. Um aber die nöthigen wagrechten Flächen zu ſchaffen, wurden, wie das Schloß Heidelberg bezeugt, Koſten nicht geſcheut. Um dem Berge dieſelben abzugewinnen, baute man mächtige Aufmauerungen. Dem vom Fenſter Herabſchauenden ſollte der Eindruck eines vor ihm ausgebreiteten Teppichs geſchaffen werden.

Eine holländiſche Erfindung ſcheint das Beſchneiden der Bäume geweſen zu ſein. Auch in dieſem äußert ſich ein vorwiegend architektoniſches Empfinden und die Verneinung der frei ſich entfaltenden Natur.

Kaum weſentlich anders dachte ſich *Scamozzi* den Garten. Ihm iſt der Zug nach Nutzbarkeit noch völlig eigen. Keine Zeile des den Gartenbau behandelnden Abſchnittes ſeines Buches ſpricht von einer Betrachtung der Pflanzenwelt von ihrer maleriſchen Seite, obgleich die Maler ſchon längſt ſich derſelben bemächtigt hatten. Das iſt der Unterſchied der Hintergründe bei Dürer und Rafael, daß erſterer durch eine Fülle kleiner Darſtellungen den Beſchauer beſchäftigen will, der große Urbinate aber durch eine anſpruchlos ſich darbietende beſcheidene

und scheinbar nicht von Menschenhand geordnete Natur die ruhige Stimmung schaffen will, welche zur Betrachtuug der Hauptgegenstände nöthig ist. Für Dürer wird die Natur erst beschauenswerth durch die reiche Einmischung des Menschenwerkes, er hat Sinn für die Schönheiten verfallener Burgen, von Bauernhäusern und altem Mauerwerk; Rafael schafft sich ideale Räume, sei es durch eine großartige Architektur, oder durch eine Landschaft von „beruhigter Pracht." Wir sahen aus seiner Schule den römischen Park hervorgehen. Noch ist der Garten der Villa Medici, wie Scamozzi es forderte, nur in rechtwinklige Felder abgetheilt, aber das Terrassenwerk, das in Deutschland nur als nothwendige Vorstufe zur Schaffung des Gartenteppichs erschien, wird hier zum wesentlichsten Schmuck. Namentlich *Alessi* unternahm es, durch Aufmauerungen das Gartengründstück künstlerisch zu ordnen und in Beziehung zu dem Hause zu bringen. Dies System nun suchten die späteren römischen Parke weiter auszubilden. Bei der Villa d'Este war durch die Lage eine völlige Unterordnung des Aufbaues unter das Schloß bedingt. Unten in der Ebene blieben jedoch die rechtwinkligen Beete der wichtigste Schmuck des Gartens. Der durch seinen Pinienreichthum berühmte Garten der Villa Giusti in Verona zeigt das umgekehrte Verhältniß: die wohl später reicher entfaltete Blumenanlage im flachen vorderen Theil, den Terrassenbau nach hinten. Die römischen Villen des beginnenden 17. Jahrhunderts geben der architektonischen Gestaltung das unbedingte Uebergewicht. Die grünenden Laubmassen erscheinen nur als Nebensache neben den stattlichen Rampen, Springbrunnen, Wasserkünsten und Theatern. Immer stärker tritt aber auch hier die Natur hervor, immer größer wird der Einfluß der Pflanzenwelt gegenüber der eigentlichen Architektur.

Noch immer war man sehr fern von dem, was uns heute an Parks entzückt, namentlich von der englischen Auffassung derselben mit ihrer in Zufälligkeiten sich äußernden und daher natürlich genannten Kunst. Für solches Versteckenspielen, für dieses Verdecken der Absicht und diese heuchlerische Bescheidenheit hatte die Renaissance kein Verständniß. Man empfand die Kunst in der Natur darin, daß diese als unbedingte Herrin schaltete, daß man ihr auf jedem Schritt begegnete, daß alle Theile in Beziehung zu dem leitenden Gedanken und mithin mit dem den Garten beherrschenden Palast gebracht werden. Das Zufällige in der Natur erschien dem Gartenkünstler als sein Gegner, sein Werk erst dann vollbracht, wenn dieses völlig unterjocht war. Wurde schon in der Architektur die Ausbildung der einzelnen Glieder dem Gesamtbilde völlig untergeordnet, so glaubte man sich noch viel mehr berechtigt, die Pflanzenwelt, deren eigenartige Sprache zu verstehen

erſt Pope und Rouſſeau lehrten, als widerwilliges, aber doch überwindbares Material zu der geometriſchen Auffaſſung der Naturſchönheit zu betrachten.

Die älteren franzöſiſchen Gärten waren zumeiſt von dem nordiſchen Grundzuge beherrſcht.[1]) Inzwiſchen aber hatten die Niederlande einen bedeutenden Vorſprung im Gartenbau erhalten. Vredemann's Buch wurde bereits kurz geſchildert. Dort waren dem Ingenieur noch ganz andere Aufgaben geſtellt. Bei dem großartigen Syſtem der Kanalanlagen lernte man ausgedehnte Flächen unter einem ordnenden Geſichtspunkte zu überſchauen und ſo in die Weite zu wirken. Stadtanlagen wie in Haag, Ostende und namentlich wie die fünf wohlgeordneten Ringe mit je einem Gracht zwiſchen zwei Uferſtraßen und die ſie durchſchneidenden, nach dem Mittelpunkte der Stadt gerichteten Querverbindungen in Amſterdam (Ende 16. Jahrhunderts) ſind weitſichtige Planungen nach damals noch völlig neuen Grundſätzen. Erſt ſpäter fanden ſie in Turin, Caſerta und auch in Deutſchland Gegenſtücke.

Wie nun in der Pariſer Architektur niederländiſche mit italieniſchen Einflüſſen ſich begegneten, ſo auch im Gartenbau. Und wieder iſt es das Palais Luxembourg, an welchem die neue Entfaltung anknüpft. Wie die Gliederung des Schloſſes vom Hof des Palazzo Pitti entlehnt war, ſo die Gliederung des Luxembourg-Parkes von den Boboli-Gärten. Aber wie die Grundrißgeſtaltung dort eine ächt franzöſiſche blieb, ſo auch hier die der Gärten, die von der Höhenentfaltung italieniſcher Art zur holländiſchen umgeſchaffen wurde. Vor dem Schloß erſcheint ein nach hinten abgerundeter Platz in Theaterform, darüber hinaus eine breite, ſchwach anſteigende Allee in mehreren Baumreihen, deren ſpäter weit hinausgeſchobenes Ende auch hier ein, freilich erſt ſpäter bildhaueriſch ausgeziertes Becken am Carrefour de l'Obſervatoire abſchließt. Selbſt Buontalenti's Grotte fand in der Fontaine Medicis Nachahmung und eine Bereicherung dadurch, daß ein breiter, von Ulmen beſchatteter Kanal auf dieſelbe zugeführt wurde.

Aber dies waren nur Vorſtufen, von welchen aus ein größerer Meiſter den franzöſiſchen Gartenbau vollenden ſollte, *André Lenôtre* (geb. zu Paris 1613, † daſelbſt 1700). Dieſer hatte Italien geſehen. Der gegen den Janiculus aufſteigende Garten der Villa Corsini wird ihm zugeſchrieben. Auch er wurde wie Levau am Schloſſe Veaux-le-Vicomte zuerſt an eine große Aufgabe in ſeinem Heimathland herangeführt. Der Garten dieſes Schloſſes iſt meines Wiſſens einer der früheſten von jener bedeutenden Ausdehnung, welche das Merkmal der-

[1]) Vergl. Lübke, Geſchichte der Renaiſſance in Frankreich, 2. Aufl. Seite 301 ff.



felben für die Zeit Ludwigs XIV. find. Die Hauptachfe hat eine Länge von etwa 3,1 km, die Breite des Parkes beträgt aber 1,2 km. In der Verlängerung der zum Schloß von einer nördlich gelegenen Höhe herabführenden Allee breitet fich jenfeits desfelben ein mächtiges, rechtwinklig getheiltes, die Vereinigung zweier Bachthäler füllendes Parterre aus. Den Abfchluß bilden die große Kaskade *Marot's*, ein noch in vorwiegend architektonifchen Formen gehaltenes Werk, und der in der Thalfohle angelegten Quergraben, in welchen fich deren Waffer ergießt. Es erfcheint die Fläche bis zu diefem für den heutigen Befchauer ziemlich trübfelig und langweilig. Entfchädigt wird man dafür durch den Blick auf die bewaldete Anhöhe jenfeits des Thales, welche durch mehrere gerade Linien in unregelmäßige Felder abgetheilt wurde. Eine langgeftreckte Wiefe führt von der Kaskade zu der Schneife über, in welcher die Achfe endet.

In St. Germain-en-Laye begann Lenôtre's großartige Thätigkeit für den König dadurch, daß er zur Seite des Schloffes längs der Berglehne eine mächtige, 2,4 km lange und bis zu 30 Meter hohe Mauer aufführte (1672), um fomit eine Ebene für fein Parterre und zugleich eine köftliche Wandelbahn längs des Waldes zu fchaffen. Der Garten, 1676 angelegt, 1750 verändert, wurde durch den Bau des Bahnhofes 1847 in feiner Wirkung wefentlich beeinträchtigt. Zur Zeit Lenôtres wurde wohl fchon der Wald von St. Germain, ein Gebiet von 4400 Hektar, von einer Menge geradliniger Schneifen und Wege, kreisförmiger Knotenpunkte etc. nach allen Seiten in den Zwecken der Jagd entfprechender Weife durchbrochen.

So wenig eng verknüpft mit dem alten Schloß, wie der Garten von St. Germain, ift der von Fontainebleau. Zunächft fchuf Lenôtre hier ein rechtwinkliges und noch etwas fteif abgetheiltes Parterre, welches er mit einer erhöhten Terraffe umgab und in der Mitte zu einem Baffin vertiefte. Im Mittel des letzteren ftieg ein Hochftrahl aus einer Felsgruppe hervor. In der Achfe fchloß fich ein breiter Kanal an, dem der beherrfchende Abfchluß jenes am Luxembourg fehlt. Auch hier ift der Forft, welcher 17100 Hektar umfaßt, durch meilenweite Wege zu einem Park umgeftaltet, ja bald erfcheinen alle Waldungen um Paris in diefem Sinne durchforftet, fo daß fchon ein Blick auf die Karte der Stadtumgebung den Eindruck einer im höchften Grade entwickelten Durchdringung der ganzen Landfchaft von dem Kunftgeifte der Zeit bekundet.

Einen mächtigen Schritt vorwärts auf dem Wege der Ausbildung des Gartenbaues Frankreichs bezeichnet der Park von Versailles. Nicht wefentlich hinfichtlich der Ausdehnung. Der Minifter wetteiferte

auch nach dieſer Richtung mit dem Könige. Maß der Garten hinter dem Schloß dort 2,25 km, ſo iſt die Entfernung vom Mittelbau in Verſailles bis zum gegen Villepreux zu gelegenen Nordweſtthor des Gartens nur um 1,0 km länger. Nimmt man aber die gerade Zufahrtsſtraße vor dem Schloſſe mit hinzu, ſo ergiebt ſich eine Achſenlänge von etwa 5,2 km; und mit Hinzurechnung der jenſeits jenes Thores die Hauptlinie fortſetzenden, das Land in Beziehung zum Schloß bringenden Allee, erreicht ſie nahezu 7,5 km, alſo faſt 1³/₄ Stunden Weges. Der Park liegt in einem breiten Thale zwiſchen zwei Hochebenen im Südweſten von Paris und zwar das Schloß auf der höchſten Stelle der Achſe. Die Höhenunterſchiede ſind aber im Allgemeinen beſcheidene (der Schloßplatz 120 Meter über dem Meere, die Ufer des großen Baſſins 102 Meter, der große Stern am Ende des Parkes 107 Meter). Ein Bach durchzog das Thal, der wohl hinreichte, das große, in der Grundform eines mächtigen Kreuzes gebildete Becken zu füllen, nicht aber um die höher gelegenen Waſſerkünſte zu ſpeiſen. Daher wurde (1668) das Waſſer zweier Seen auf der Höhe von Saclay durch einen Aquädukt herbeigezogen, der an Größe den römiſchen nacheifernd das Thal von Buc in einer einfachen Bogenſtellung von 22 Meter Höhe und 488 Meter Länge überbrückt. Urſprünglich hatte man noch ungleich großartigere Pläne gehabt, hatte von Laherité oberhalb Gien, alſo faſt 200 km in der Luftlinie vom Beſtimmungsort, das Waſſer für die Springbrunnen herzuleiten beabſichtigt. Eine gewaltige Hebemaſchine in Marly ſollte das Waſſer der Seine auf die Höhe von 154 Meter zu einem oberhalb Marly erbauten 643 Meter langen Aquädukt erheben, ein Werk, welches in 7 Jahren mit 3,67 Millionen Livres Koſten erbaut wurde. Jedoch verwendete man das hier gewonnene Waſſer ſpäter, bis 1741, für den Park zu Marly. Für einen andern Plan, die Waſſer über das Eurethal herbeizulenken, kam von einer 5,9 km langen Thal-Ueberbrückung nur gegen 1,3 km zur Ausführung. Man berechnet die Koſten dieſer Bauten ohne die Grunderwerbung auf 9 Millionen Livres (1684—1685). Der unfertige Aquädukt wurde als Steinbruch für das Schloß der Pompadour, C r é c y, und für andere Bauten benützt. Nun erſt kam man auf den beſcheideneren Gedanken, die Seen auf der Hochebene zwiſchen Verſailles und Rambouillet auszunützen und die heute noch beſtehende, immerhin noch überaus bedeutende Anlage zu ſchaffen. Die eine dieſer Leitungen, faſt 12 km lang, ſchafft vom Etang de Saint Quentin, aus dem Weſten, Waſſer für die oberen Künſte herbei, die anderen, über die Bogenſtellung bei Buc eintreffenden Fluthen erſcheinen 13 Meter tiefer in Verſailles und ſind daher für Hochſtrahlen weniger verwerthbar.

War somit das belebende Element, das Wasser, in einer Fülle beschaffen oder doch erstrebt, welche lehrt, daß Lenôtre sehr wohl den Reiz anerkannte, den dasselbe den römischen Gärten giebt, so konnte er nun die Hochlage des Schlosses entsprechend ausnützen. Vor dem Schloß breitete sich das zumeist in geometrischen Linien abgetheilte Parterre aus; seitlich der Hauptachse liegen zwei große Bassins an Stelle der Blumenbeete, welche durch Statuen: Nymphen, Danaiden u. dergl., und in der Mitte durch reich das Wasser vertheilende Springbrunnen (1688—1690) geschmückt sind; seitlich erstreckt sich dieses „Parterre d'eau" nach Süden bis an Hardouin-Mansart's Orangerie, nach Norden bis an einen großen Springbrunnen, hinter welchem zwischen Wänden verschnittener Bäume die „Allée d'eau" sich in der Achse anschließt, eine von *Claude Perrault* angelegte Doppelreihe von Kindergruppen, welche je in einem Marmorbassin aufgestellt, die Schale eines kleinen Springbrunnens tragen. Sie endet mit dem barocken „Bassin du Dragon" und führt zu einem der größten Prachtstücke des Gartens, zum „Bassin de Neptune" (1685). In ein schildförmiges Mamorbecken, an dessen gerader Vorderseite aus 22 sehr reich und in für die Stilrichtung der Zeit bezeichnenden Formen gehaltene Bleivasen Springbrunnen aufsteigen, speien an den Ecken Drachen in breiter Fülle Wasser. Der jetzige Figurenschmuck des Beckens gehört erst der Zeit Ludwig XV. an. Es ist dies das einzige Mal, daß die Querachse im Garten kräftig betont und auch künstlerisch ausgestattet wird. Im Uebrigen ist die ganze Wirkung auf den Hauptblick vom Mittel des Schlosses aus zusammengezogen. An das Parterre d'eau lehnen sich in einer geraden Linie die verschnittenen Laubmassen des Parkes, nur in der Mitte einen von zwei Springbrunnen eingefaßten breiten Durchblick auf ein zweites, theaterartig sich erweiterndes und um etwas tiefer gelegenes Parterre, das der Latona, freilassend. In dieser Anlage, in der tieferen Gleiche der hintern Terrasse und in dem Durchblick durch eine schattige „Boscage" auf einen zweiten hellen Platz sieht Sturm im Wesentlichen die Neuerungen des Lenôtre'schen Gartenbaues. In der Mitte des Parterres steigt eine volle Wassergarbe um die Statue der Latona und ihre Kinder Apollo und Diana (von den Brüdern *Marsy*) empor. Dieses und benachbarte Wasserwerke heben sich vortrefflich von dem „Tapis vert", einem langen Wiesenstreifen zwischen Laubmauern, ab, der die Achsenlinie bis zu einem neuen Wasserbecken, jetzt dem „Bassin d'Apollon", fortführt. Hier erhebt sich die von *Lebrun* entworfene Statue des Apollo auf seinem von vier Pferden gezogenen Wagen, modellirt von *Tuby*, abermals in einer reichen Garbe von Wasserstrahlen. Hinter diesem Bassin zieht sich, in einer Breite von

62 Meter, 1,6 km lang der „Grand Canal“ hin, am Anfang und Ende, wie in dem Schneidungspunkt der Kreuzarme derfelben fich zu kleinen Seen erweiternd. Die Endlinie bildet abermals eine Allee. Weit draußen auf der letzten fichtbaren Höhe des Hügellandes deuten zwei Pappeln an, daß bis in die äußerften Fernen das Königsfchloß als Herrfcher über den Landen wirkt, daß die ganze Gegend dem Sitze des unumfchränkten Fürften unterthänig ift, wie feine Bewohner feinem Willen.

Aber diefe eine Idee fcheint auch die ganze Kraft des Gartenkünftlers beanfprucht zu haben. Denn was er fonft noch in den rechtwinklig abgetheilten Feldern des Parkes fchuf, ift von geringer Bedeutung für den Gefamteindruck, die fich wiederholenden großen Alleen in der Achfe und der Querrichtung, die an den Knotenpunkten aufgerichteten Springbrunnen tragen den Eindruck der künftlerifchen Ermüdung. Nur an dem großen Centralfyftem am Anfang des Grand Canal und an dem prächtigen Stern im letzten Theil der Achfenlinie erkennt man wieder den der Gartenanlage zu Grunde liegenden Gefamtgedanken.

Im Uebrigen ift es bezeichnend, daß Lenôtre mitten in dem Gartenvierecke, gewiffermaßen verfteckt, feine wirkungsvollften Anlagen unterbrachte. Wie der Hof aus Verfailles nach Trianon flüchtete, fo der Gartenkünftler aus dem Riefennetz feines Parkplanes in die für fich abgefchloffenen Mafchen desfelben. Der Hof war nicht nur ein prunkvoller, er war auch ein galanter. Da gab es denn allerhand kleine, gebrochene, fich zu einem Labyrinth verknotende Gänge und laufchige Plätze in dem jetzt vom „Bosquet de la Reine“ belegten Viertel, Plätze, welche nur auf dem Blick nicht Einlaß gewährenden Kurvenwegen zugänglich waren, wie der „Salle de bal“, eine eliptifche Lichtung, in welcher das Ballfpiel gepflegt wurde; auf einem andern Rechteck befand fich an Stelle des jetzigen „Baffin d'Encelade“ ein Naturtheater mit drei Bühnenftraßen nach der Art der palladianifchen in Vicenza, weiterhin wieder große Teiche, ferner jene Kolonnade *Hardouin Mansart's*, aber auch Linienfpiele in den Weganlagen, deren hübfche Wirkung nur auf dem Plan fich erkenntlich macht, den Wandelnden jedoch nur in der Wiederkehr derfelben Formen um fo mehr ermüdet, als durch das Befchneiden des Unterwaldes dem Forft feine Durchfichtigkeit und fomit fein natürlicher Reiz genommen ift. Ja, es fcheint an einzelnen Stellen, wie bei der Anlage des „Etoile,“ geradezu die noch ganz an die alten Gärten erinnernde Abficht die maßgebende gewefen zu fein, durch verfchnörkelte Weganlagen den Zugang zu einzelnen überrafchenden Punkten zu erfchweren, um fo dem Heimifchen die Freude belehrender Führung zu fichern, und den zuverfichtlich eigener Pfadkunde folgenden Fremden um den Genuß fcherzend zu täufchen.

Wesentlich anders ist bereits der Garten von Trianon. Der Park liegt seitlich vom Parterre und ist durch Bassins und geradlinige, zahlreich in den verschiedensten Richtungen angebrachte Kreuz- und Querwege, welche reichere Abwechslung bieten, und infolge ihrer geringeren Ausdehnung weniger ermüdend.

Als Ludwig der XIV. Versailles, seiner Größe und seines Schwulstes überdrüssig geworden war, suchte er die Beschränkung und die Einsamkeit, einen Ort, welchen er ohne große Kosten zu einem diesen Wünschen entsprechenden Wohnsitz umgestalten könnte. Er fand hinter Luciennes ein allseitig von etwa 30 Meter über die Thalsohle sich erhebenden Hügeln eingerahmtes Thal. Es ist höchst bezeichnend, daß auf diesen Platz seine Wahl fiel. Der König konnte sich nicht denken, daß er ein Haus bewohne, von welchem aus man irgend eine nicht von seinem Willen abhängige Erscheinung sähe. Wollte er einen kleinen Bau ausführen, so mußte derselbe in beschränkter Landschaft errichtet werden. Denn daß die ganze sichtbare Umgebung den Stempel seines Willens tragen müsse, darüber war er selbst in dem Augenblicke sich klar, als er sich in Einsiedelei zurückzog, in die Eremitage de Marly, welche aus einer stattlichen, nach dem Plan der Rotonda erweitert geschaffenen Villa, je sechs unter sich durch Laubgänge verbundenen kleinen Häusern auf beiden Seiten der Thallehne bestand. Lenôtre begann bald die Böschungen der Hügel in Terrassen zu ordnen, auf diesen zwei Reihen zierlicher Lauben zu errichten, die Thalsohle zu ebnen, große Teiche in regelrechter Form anzulegen, den Wald ringsum zu beschneiden, durch von Compiegne herbeigeschaffte Bäume zu ergänzen, die Wasser des benachbarten Aquäduktes zu benützen, bis endlich ein entzückendes Bild unter riesigen Kosten entstanden war, dessen besonderer Reiz im Gegensatz zu Versailles in der Richtung des Gartens nach seiner Mitte zu besteht, in der abgeschlossenen Ruhe, die von der Außenwelt ebenso entschieden sich abwendet, wie Versailles sich ihr öffnet.

Diesen Gärten Lenôtre's ist gegenüberzusetzen die Anlage desjenigen von Maisons-sur-Seine, welchen *Mansart* geschaffen haben dürfte. Dort ist seitlich vom Schloß nach alter Sitte noch ohne eigentlich künstlerische Beziehung zu diesem ein gewaltiges Parterre geschaffen worden, welches bei einer Breite von 1,7 bis 2,4 km sich in unregelmäßiger Gestalt in die Länge erstreckt. Um zwei Hauptsterne ist mit großem Geschick aus Geraden und Kreislinien ein Netz von Straßen angelegt worden, das an die Linienornamente der Araber erinnert und in seiner noch einseitigen Auffassung die Verdienste Lenôtre's in vollstes Licht setzt.

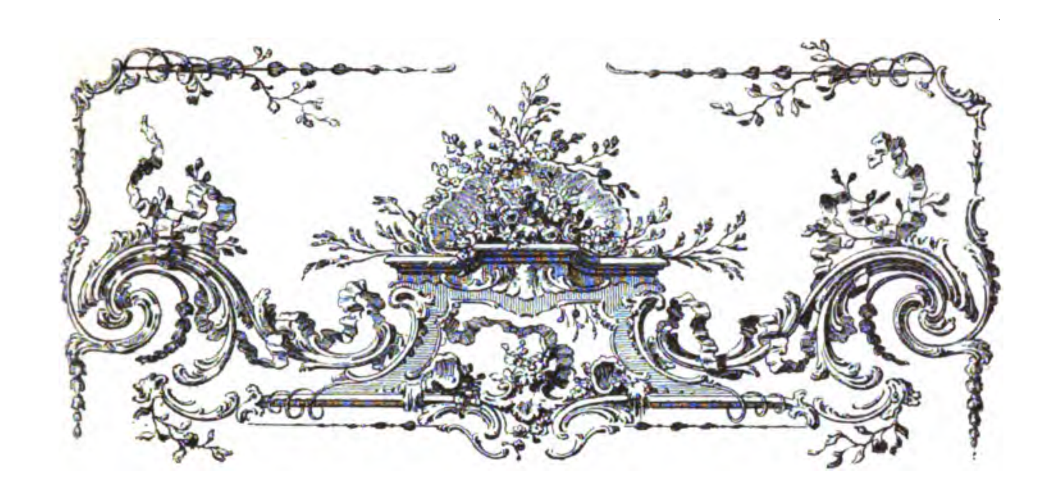
Unter den kleineren Parks, welche Lenôtre zugeschrieben werden,

ſei neben der an St. Germain erinnernden Anlage von Meudon noch genannt: jener von Bußy St. Georges bei Ferriéres; ferner der jetzt theilweiſe zerſtörte des Schloſſes Chamarande bei Etamps, eines inzwiſchen abgebrochenen Ziegelroh-Baues von *Mansart*. Nur die anſteigende, in der Hauptachſe gelegene Zugangſtraße hat ſich erhalten. Aehnlich iſt der mächtige Park von Gros Bois bei Villeneuve, der von einem im Thale liegenden ſchwerfälligen Schloß aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts nach beiden Höhen ſich mit einer Hauptachſe von 4,85 km Länge entwickelt. Aehnlich iſt der Park von Mesnil-Voisin, bei welchem der die Höhe des ſüdlichen Bergrückens erſteigende Hauptſchneiſe durch einen modernen Ausſichtsthurm abgeſchloſſen wird. Die alte Parkanlage von Le Raincy iſt nicht mehr zu erkennen.

Die Mehrzahl der außerhalb Frankreichs Lenôtre zugeſchriebenen Gärten ſind ſchwerlich wirklich ſein Werk. Es widerſtritte ganz des Meiſters künſtleriſcher Eigenart, wollte man annehmen, er habe auf dem Papier, ohne Kenntniß der durch die Natur gegebenen, ſtets von ihm geſchickt ausgenützten Vortheile große Anlagen entworfen. Wir kennen auch eine Anzahl von Schülern, die in ſeinem Sinne weiter arbeiteten. Viel zu viel mit den Aufgaben beſchäftigt, die ihm Ludwig XIV. in immer größerer Menge ſtellte, war es genug, daß er in Paris die Vorbilder ſchuf, welchen die ganze Welt bald nacheiferte. Denn wenn der tauſendfach wiederholte Ausſpruch, daß die Fürſten des 17. und 18. Jahrhunderts Verſailles nachgeahmt hätten, wahr iſt, ſo bezieht es ſich ſicher nur auf die Gärten und die in ihnen liegende künſtleriſche Auffaſſung der Natur, nicht aber auf die Baukunſt, welche gerade in der Zeit des großen Königs ſo reich an nationalen Eigenheiten war, wie in irgend einer andern Blüthezeit derſelben.

Daß eine genaue Kenntniß der Gegend für den Entwurf eines Gartens nöthig ſei, ſpricht auch *Daviler* in dem Satze aus, die größte Kunſt bei Anlage von Gärten beſtehe in der Benutzung der Vortheile und Fehler des Grundſtückes bei geringſter Veränderung der Bodenlage. Die auf jene verwendeten Koſten ſeien doppelt mißlich, weil man den Erfolg nach Vollendung der Arbeit nicht ſehe, eine im Parke von Marly theuer erkämpfte Wahrheit. Man leſe in Daviler's Werk alle jene praktiſchen Winke nach, welche die Großgärtner jener Zeit für ihre Kunſt erfunden hatten.





VI. KAPITEL.

DAS ROCOCO.

Ludwigs XIV. Tod brachte einen gewaltigen Umschwung der Verhältnisse mit sich. Ein König, welcher durch zwei Menschenalter sein glänzendes Ich an die Spitze des Staates gestellt hatte, schwand dahin. Selbst die Greise jener Tage konnten sich nicht entsinnen, daß ein anderer Fürst auf dem Thron gesessen habe. Der Inbegriff königlicher Macht war in der merkwürdigen Person dieses einen Mannes verkörpert, dessen eindrucksvolles Auftreten, dessen natürliche Würde und Anmuth, dessen Meisterschaft in der Handhabung von ihm selbst geschaffener gesellschaftlicher Formen, aber auch dessen Arbeitslust und von einem unverrückbaren Glauben an sich selbst getragene Ausdauer in Glück und Unglück die Zeitgenossen mit Bewunderung erfüllte. Freilich war in den letzten Jahrzehnten der Hof zu Versailles ein greisenhafter geworden. Die Stadt Paris entwickelte sich neben ihm zu einem gesellschaftlichen Mittelpunkte für die Jugend. Lebenslust und Leichtsinn flohen die mürrische Frömmigkeit des alternden Fürsten und seiner Freundin. Aber der Hof war zu übermächtig, als daß sie zu vollem Ausdruck gelangen konnten, solange er sich ihnen nicht anschloß.

Da kam Herzog Philipp von Orleans als Regent an's Ruder, ein Fürst von lebhaftem Geist, schneller und glücklicher Auffassungsgabe, kräftig sinnlicher Natur, ehrgeizigem Wollen im Guten wie im Bösen, ein Mann, der unter anderen Verhältnissen vielleicht treffliches geleistet hätte, jetzt aber, zu wenig beschränkt durch die äußeren Umstände, zu sehr

hineingezogen in einen Strudel der nun breit alle Schranken überströmenden Sittenlosigkeit, zu lebhaft umgaukelt von dem kecken Aufbegehren einer in ihrer Wüstheit ruhmredigen Sinnenwelt, alle Schranken der ihm durch die Geburt zugefallenen fürstlichen Würde vergaß, um ein Fürst im Reich der Unwürde zu sein. Paris wurde nun wieder zur Residenz, das Palais Royal Zeuge wilder Nächte. Die Erregungen eines überhetzten Gesellschaftslebens, welche am Betstuhl der Maintenon abgeprallt waren, flutheten wieder durch die Hofkreise, in fieberhaftem Wogen drängte sich der Pulsschlag der Nation nach ihrem neuen Mittelpunkt, von wo aus alle jene Hoffnungen schnell und sicher befriedigt werden sollten, welche während der Jahrzehnte bedächtigen Waltens unter dem alten König sich in ungeduldigem Warten aufgespeichert hatten.

Es kam eine Zeit der Plänemacher, sich vordrängender abenteuerlicher Erscheinungen im gesellschaftlichen und staatlichen Leben. Das Alte hatte abgewirthschaftet, das Neue forderte ungestüm Berücksichtigung. Die Thatkraft war entfesselt, man hoffte von ihr jede Leistung. Kein Gebiet forderte mehr zu kecken Thaten auf als die Finanzen. Man sah trotz des trefflichen Merkantilsystemes überall Ruin und Niedergang. Es mußte etwas geschehen, um das dahinschwindende Geld aus den Truhen der Reichen zu locken, um es zum Nutzen des Staates in's Rollen zu bringen. Da war denn Rath billig zu haben. So lange der gewitzigte König lebte, blieben die finanziellen Neuerer dem Hofe fern, die kühnen Handelsunternehmungen eines Spekulanten wie Law nur Pläne; der Herzog von Orleans war aber schnell für sie gewonnen, seit er sah, daß die Privatbank des kühnen Spielers reichlich Geld einbrachte. Man begann den Kredit des Staates für die zu erschließenden Ländereien am Mississippi zu Aktienunternehmungen zu verwerthen und entfesselte so die sich selbst überstürzende Geldgier, den schnellen, mühelosen Erwerb und seinen steten Begleiter, den sinnlosen, ausschweifenden Luxus. Die unerhörten Vorgänge im pariser Geldverkehr von Law's Auftreten 1716 bis zum furchtbaren Zusammenbruch seiner Banken 1720 fallen zusammen mit der Regierungszeit des Herzogs von Orleans und der Glanzperiode des Palais royal — dies ist die Geburtszeit des Rococo.

Den „Lebrun der Architektur", so nannte schon 1748 ein Kunstkritiker, und zwar im lobenden Sinne, und den „Borromini Frankreichs" hieß noch 1832 Quatre-mère de Quincy im tadelnden Sinne den Mann, welcher auf die Gestaltung der Kunst in der Folgezeit einen leitenden Einfluß gewinnen sollte, ob er sich gleich nicht mit großen Werken beschäftigte: *Gille-Marie Op den Oordt* oder *Oppenort* (geb. zu

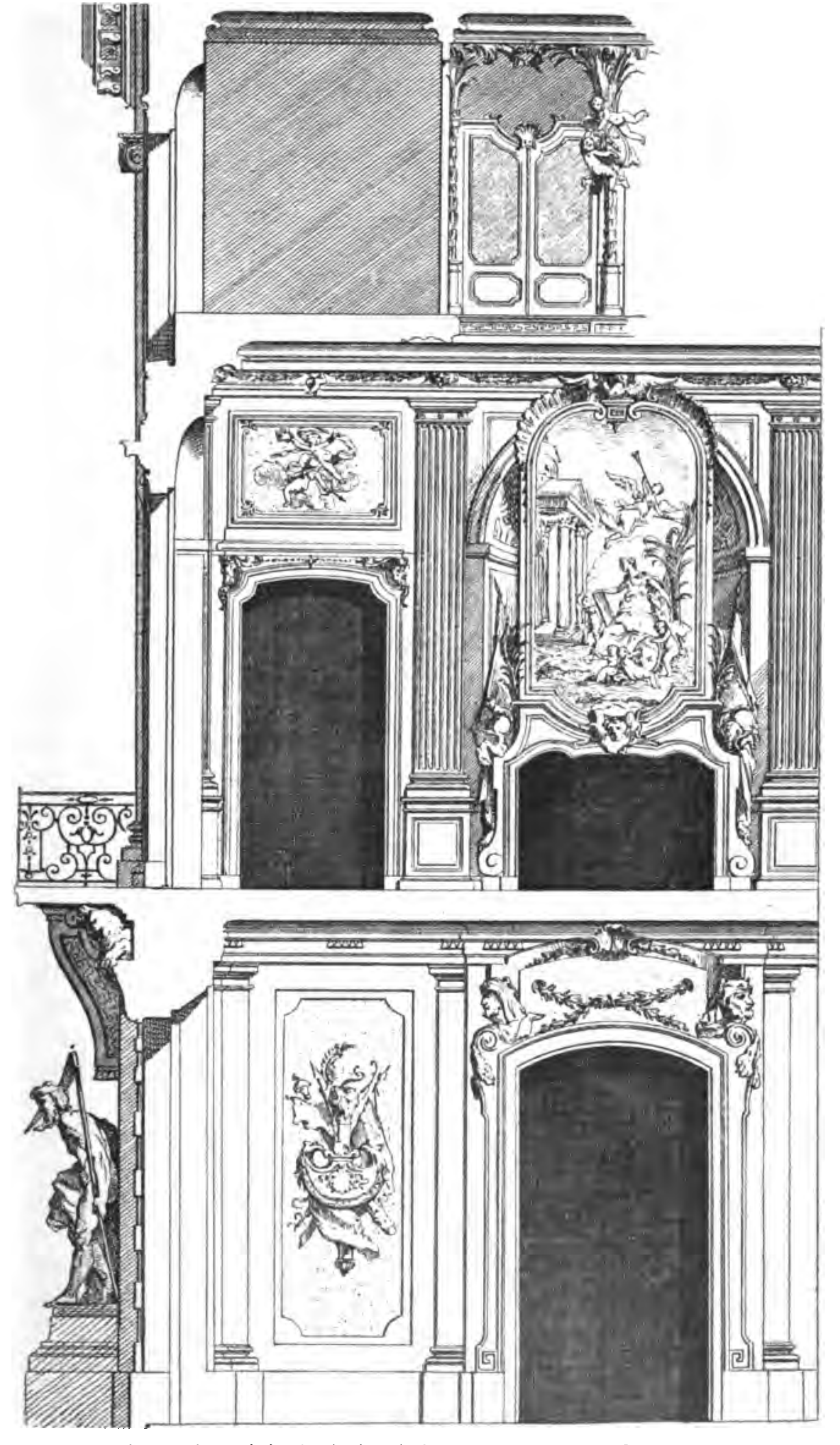


Fig. 61. Querschnitt durch ein Hôtel nach einem Entwurfe Oppenort's.

Paris 1672, † daselbst 1742). Der Sohn eines niederländischen Tischlers, durch Hardouin Mansart ausgebildet, hatte er doch in mehrjährigem Aufenthalt in Italien seine eigentliche Lehrzeit durchgemacht. Er steht in seiner Kunstauffassung den Meistern Roms, dem Valvassori u. a. näher als irgend einem Franzosen. Seine Studienblätter, deren er eine reiche Anzahl im Kupferstich herausgab (Fig. 61—63), sind voller Anklänge an die Architektur seiner Zeitgenossen in der ewigen Stadt. Da ist der Palazzo Muti Papazurri, da sind Anklänge an die Kasinen der römischen Gärten, da sind Thüren und Fenster, wie sie Pozzo und Fuga entwarfen, Kartuschen nach Bernini und Juvara. Namentlich ist alles Plastische italienisch empfunden, lebendig bewegt, flatternd wie im Winde. Ebenso werden die Gränzen der Architektur überall vom Ornament überschritten, rollen die Glieder sich nach Cortona's Mustern auf, ist das Profil mit geistreicher Freiheit ohne Rücksicht auf die in Frankreich bisher geübte Klassicität gebildet. Auch Oppenort beanspruchte zwar die Anerkennung für sich, im Sinne der Antike zu schaffen, doch auch jene, daß seine Phantasie reicher, seine Hand schwungvoller sei. Und wie Bernini das Barock am Tabernakel von St. Peter in Rom, so führte Oppenort das seine an jenem der Kirche Saint Germain des Prés in Paris ein. (Während der Revolution zerstört.) Er fügte aber zu den sechs gewundenen Säulen und den über ihrem Gebälk aufstrebenden und oben durch eine ovale Krone zusammengefaßten Kurven noch den Naturalismus in Gestalt aus letzteren aufstrebender Palmen, welche gemeinsam mit schwebenden Engeln die Weltkugel und das Kreuz auf derselben trugen.

Der Erfolg dieser Arbeit scheint Oppenort den Auftrag eingebracht zu haben, den von *Levau* begonnenen, von *Gittard* weiter geführten, aber seit 1675 unvollendet liegengelassenen Bau der Kirche St. Sulpice fortzuführen (1719). Zunächst entstand das zweite Geschoß der von Gittard begonnenen nördlichen Querschifffaçade, dem die südliche Front folgte. Beide sind zweigeschossig, durch Halbsäulenstellungen gegliedert. Als wesentliche Abweichung derselben von dem durch *Debrosse* angegebenen System kann nur der später öfters getadelte Umstand genannt werden, daß sie sich um die Verhältnißlehre wenig bekümmern und dafür wenigstens an der Nordseite ein von den Klassicisten für viel zu spielerisch gehaltenes Flachornament in Füllungsstreifen zeigen. Bald (1722—1736) folgte der Ausbau des Langhauses, dessen schönes Gewölbe nur am Chor und an der flachen Kuppel in einfach edeler Weise ornamentirt ist. Dekorativer Reichthum entfaltet sich nur in der an die Chorrundung anstoßenden ovalen Marienkapelle, in deren Marmorordnungen mit vergoldeten Kapitälen, durch goldglänzende Fenster vom hellsten

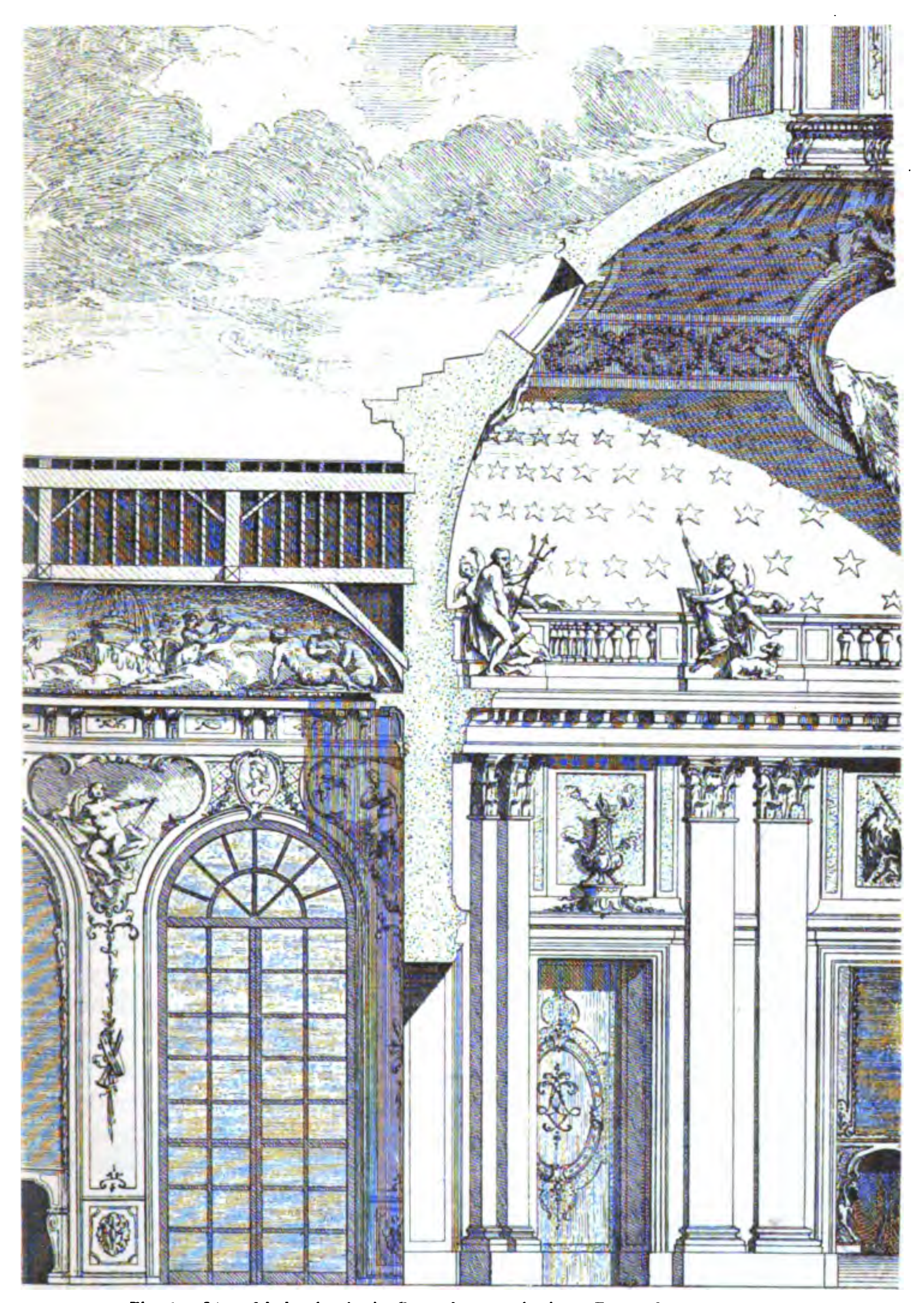


Fig. 62. Längsfchnitt durch ein Gartenhaus nach einem Entwurfe Oppenort's.

Licht beſtrahlt, die auf Wolken thronende Maria mit höchſtem maleriſchen Geſchick angeordnet iſt.

Eine für Oppenort's Art völlig geeignete Thätigkeit eröffnete ſich ihm im Palais Royal, dem bevorzugten Sitze des Herzogs von Orleans, und zwar bei der dekorativen Ausſchmückung desſelben. Leider kenne ich die wohl durch den Brand von 1871 zerſtörten, glänzend von unſerem Meiſter für die wilden Feſte des Regenten eingerichteten Säle nur aus den Stichen des Künſtlers ſelbſt. In dieſen zeigen ſich, verglichen mit den dekorativen Arbeiten Hardouin-Manſart's, weſentlich freiere Formen. An Stelle der geometriſchen Grundgeſtaltungen in den Wandvertäſelungen, Thüren und Verkleidungen tritt eine vielfach geſchwungene Linienführung. Die Straffheit der Formen verſchwindet noch mehr, um einer zierlich flotten, im hohen Maße gekünſtelten Zeichnung Platz zu machen. Aber in dieſer Kunſtart liegt eine weltmänniſche Anmuth, ein leicht beweglicher Fluß, eine immer größere Neigung, die tragenden Glieder in nur ſchmückende zu verwandeln, den Formen den Ausdruck ihrer baulichen Pflichten zu nehmen und ihnen jene eines mühelos heiteren Daſeins zu geben. Dabei wird die urſprüngliche bedeutungsvolle Geſtalt derſelben immer mehr verwiſcht. Das Akanthusblatt erhält eine geſtreckte, tangenartige Form, die Muſcheln, Fratzen, Gehänge werden immer freier behandelt, ihre Einzelheiten willkürlich zu überſchwänglich vielformigen Gebilden vermiſcht. Zwar bleibt zumeiſt der von Berain übernommene Gedanke der Grotesken die Grundlage der Entwicklung, bleiben die Entwürfe verglichen mit jenen Lebrun's und der Lepautre locker und leicht; aber es verſchwinden die Mauresken, die eingeflochtenen geraden Linien, der eklektiſche Zug, der ſich in jenen äußerte.

Der in Oppenort ſo mächtige Trieb, das Ornament gegen den durch das Material geſchaffenen Zwang zu einer freien Selbſtändigkeit umzuſchaffen, ihm jene Flüſſigkeit der Form zu geben, die auch im geſellſchaftlichen Leben dem Weltmanne es möglich macht, ſich über die ängſtliche Bewahrung der ſtrengen Regel der Sitte mit anziehender Keckheit hinwegzuſetzen, dieſer freigeiſtige Zug war ſo recht geeignet, „ganz Paris“ zu entzücken, trotz des gewiß mißfälligen Urtheils der akademiſchen Kunſtgelehrten. Die Geſellſchaft, vor allem der Regent ſelbſt, deſſen ganzer Art der hier ſich äußernde künſtleriſche Geiſt vollſtändig entſprach, mußte von dem Meiſter entzückt ſein, der aus dem pedantiſch erſcheinenden Prunk von Verſailles und aus der Trockenheit der alten franzöſiſchen Schule zu ſo weltmänniſch bequemer Kunſt überführte.

Dies war um ſo mehr der Fall, als ihm zur Seite in der Gunſt der





Fig. 63. Thürbekrönung. Entwurf Oppenort's.

Vornehmen ein größerer Geist stand, der als Ornamentist ihm trefflich in die Hände arbeiten konnte, als Maler aber in noch höherem Maße den Ton der Zeit zu treffen wußte: *Antoine Watteau* (geb. zu Valenciennes 1684, † zu Nogent 1721). War jener in römische Schule gegangen, so hatte dieser aus dem erst unter Ludwig XIV. 1678 an Frankreich abgetretene Theile des Hennegaues kommende, also noch von niederländischem Wesen durchtränkte Künstler an Rubens seine Studien gemacht. Er stellte der pariser Gesellschaft in seinen Bildern dar, was sie am Hof der Maintenon vermißten: Die frohe Lebensluft, die Gleichberechtigung im Gebiet der Freude, den Triumph der heiteren Schönheit und das kecke Verachten der sauertöpfischen Moralisten und Devoten, das Hinüberträumen aus der mißmuthig geduldeten Pein der kirchlichen Uebungen zu einem ungebundenen Heidenthum. Was dem italienischen Barock fehlte, das Weib in der Gesellschaft, dessen hatte das Frankreich des nun beginnenden Rococo in Ueberfluß. Zwar ist in den Darstellungen Watteau's nicht mehr die gesunde Sinnlichkeit und breite Lebenskraft der Niederländer, in den Frauen nicht mehr die quellende Fülle des Fleisches und das befriedigte Lächeln in Liebe gesättigten Daseins. Nicht mehr erscheinen sie als ihrer strotzenden Schönheit bewußte Mütter, als Frauen eines heiteren, keineswegs zimperlichen, aber in seinem innersten Wesen gesunden Gesellschaftskreises; nicht mehr als die nachsichtigen Damen der vlämischen Handelswelt, die auch jene Art Leben kannten, welche Jordaens schilderte — die Frau ist in den Mittelpunkt einer neuen Lebensform gerückt, beherrscht die Gesellschaft und das Haus unbedingt. Die Männer hören auf, feierlich-ernste Geschäftsleute, Krieger oder Staatsmänner zu sein, setzen an Stelle der Würde und Kraft die sehnige Geschmeidigkeit des Weltmannes, dessen Beruf allein die Ausgestaltung eines höfischen Daseins ist. Auf den Festen, welche aus den Prachtgärten Rubens sich hinausgezogen haben in eine anmuthige, freie Natur, die auf Wiesen, an Bächen und in Waldlichten sich zwanglos hinlagern, in denen das feierliche Staatskleid abgelegt und in einer leicht bequemen, der ländlichen nachgebildeten Tracht mit höchster Zierlichkeit Bauer und Bäuerin, Schäfer und Schäferin gespielt wird, in denen ein kecker Streich als ein geschicktes Ausnützen der freiwillig von allen übernommenen Rollen erscheint, — auf solchen Festen neigt sich ein Lächeln von Geschlecht zu Geschlecht, welches die unter guter Form versteckte Sinnlichkeit offenbart. Die dort sich Ergötzenden würden in einer herzhaften Leidenschaft nur das die Gemeinsamkeit Aller störende Merkmal eines schwachen Kopfes sehen und in dem Ehrlichen, der die Schwüre von dem Aufgehen des eigenen Daseins in ein mächtiges Lebensempfinden glaubt, nur einen beleidigend tölpel-

haften Menschen erkennen. Das Theater beginnt das Leben zu beherrschen. Und zwar eine Bühne mit feststehenden Gestalten und mit allbekanntem Empfinden. Nicht der Besitz des Weibes erscheint den auf der Bühne, wie im Leben tändelnden Männern als das Höchste, sondern der Triumph über die Frauen. Nicht der Gedanke an die Gattin oder auch die Geliebte schwebt ihnen als schönes Ziel der Bewerbung vor Augen, sondern das Weib wird zum Selbstzweck und die Erfüllung der schmachtenden Sehnsucht bedeutet den Anfang des Endes. Ein Girren geht durch die zwar formvollendete, aber doch herzlich schlechte Gesellschaft, welches von jedem kraftvollen Ton erschreckte, in der geraden Wahrheit nur die plumpeste Formlosigkeit oder die abgeschmackteste Aufschneiderei sah.

An Stelle Corneille's, welcher in prunkvoll erhabenen Typen die Größe des Menschengeschlechts durch übermenschliche Fürstengestalten darzustellen suchte, Racine's, der bei größter Einfachheit und klassischer Durchbildung des dichterischen Planes mit edler Liebenswürdigkeit höfische Charaktere im Kampf mit den Umständen als deren Ueberwinder zu feiern verstand und Molière's, welcher in heiteren Bildern, doch mit sittlichem Ernst die Sünden der Welt, der großen wie der kleinen, an dem Volke entnommenen Beispielen schilderte und geißelte, war Voltaire getreten, der Meister des Witzes, der bei gewaltigem Umfang und einschneidender Schärfe des Denkens, in Leben und Schriften zuchtlos, vom Treiben des Hofes wie ein Schilfrohr vom plätschernden See hin- und hergeschüttelt wurde und somit recht das Beispiel jener Gesellschaft gab, deren Glanz und Feinheit man bewundern muß, obgleich man an ihre sittliche Hohlheit nur zugleich mit der furchtbaren Gerechtigkeit ihres Endes denken kann.

Watteau, der Maler, entzieht sich hier unserer Betrachtung. Dem Ornamentisten müssen noch einige Worte gewidmet werden.

Die prachtvollen Grotesken, welche der Meister malte, indem er dem Beispiele des Burgunders *Claude Gillot* (geb. zu Langres 1673, † zu Paris 1722) und *Claude Audran* (geb. zu Lyon 1658, † zu Paris 1734), Meistern aus Bérain's Wirkungskreise, folgte, erinnern noch stark an die italienische Herkunft der ganzen Kunstart. Sie übertreffen die älteren Arbeiten noch an Feinheit der Gliederungen, die meist aus geschwungenen Linien bestehen und sich gegen die Mitte gewöhnlich zu Figurengruppen zusammenschließen. Das Ornamentale ist minder bewegt, zarter wie bei Oppenort, der hier sich mehr als selbständiger Meister erweist. Berühmt sind namentlich Watteau's Paneele, von denen jene der großen und kleinen „Singerie“ im Schloß Chantilly, mit Darstellungen von Affen, sich erhalten habe. Der Gedanke in Form

von Gobelins die Wandvertäfelungen zu bemalen war zwar nicht neu, sondern unter Levau schon vielfach geübt worden, unvergleichlich aber ist die Anmuth, mit welcher Watteau auf hellem oder goldigem Grund die Flächen füllte.

Bemerkenswerth ist, daß er zuerst sich alles Ernstes mit dem Chinesenthum beschäftigte, indem er Reihen von Bildern für ornamentale Zwecke entwarf, die zwar nicht viel mehr sind als von etwas schlitzäugigen, in chinesisches Gewand verkleideten Franzosen gestellte Genrescenen. Liebte es ein Theil seiner Personen sich im Rocke des Schäfers und Bauern zu zeigen, spielen die Theaterfiguren, unter welchen neben den römischen Gestalten der Orient so beliebte Erscheinungen lieferte, in seinen Darstellungen eine bedeutende Rolle, so ist es nicht zu verwundern, daß auch China, das Land der gesellschaftlichen Kasten, eines drolligen Humores im Bilde erschien. Niemand glaubte zwar, daß der ferne Osten auf die Kunst einen ernsten Einfluß haben, daß er für die höheren Arten derselben vorbildlich werden könne, aber die launische Mode griff zu neuen Formen, um sich die Zeit zu vertreiben, und führte so langsam einen Eklekticismus ein, den wohl die Akademiker von vorn herein belächelt haben mögen, der sich aber mehr und mehr Geltung verschaffte.

Als, namentlich durch die Jesuiten, die ersten eingehenden Nachrichten über China nach Europa gekommen waren und die Welt auf's lebhafteste zu beschäftigen begannen, war es vor allem die überraschende Kunde von einem hochentwickelten, bisher unbekannten Staats- und Geistesleben, von einer selbständigen Volksentwicklung, welche die Europäer dem Volke im fernen Osten eine stärkere Theilnahme entgegenzubringen veranlaßte, wie es sonst mit den „wilden“ Völkern geschah. Sein Wesen zu erkennen, waren namentlich die Missionäre eifrig bemüht. Adam Schall, ein deutscher Jesuit, gewann um die Mitte des 17. Jahrhunderts Einfluß auf die Regierung des Landes, Kircher, sein berühmter Landsmann und Ordensbruder in Rom, suchte in umfassender Darstellung ein Bild des Landes und seiner Erzeugnisse zu geben. Aber immer ist es mehr eine beschreibende Thätigkeit, welche jene Männer ausübten, deren erster Zweck es sein mußte, ihren Glauben und ihr Denken auf das fremde Volk zu übertragen. Den holländischen Kaufleuten, welche 1607 zuerst vor Macao erschienen, war es aber vorbehalten, von den Gestaden des Großen Oceans künstlerische Einflüsse nach Europa zu übertragen.

Sie begannen einen lebhaften Handel mit den Waaren des von ihnen entdeckten Landes und brachten es bei der starken Neigung der Renaissancezeit für die Töpferei und für überseeische, „indische“

Erzeugniſſe dahin, daß dieſelben einen beſtimmenden Einfluß auf große Schaffensgebiete gewannen. Im Jahre 1614 begann im Haag Janſen Wytmanns ein Porzellan „ähnlich wie das aus fernen Ländern kommende" zu fertigen und ſchnell fand ſein Gedanke in ganz Holland Anklang und ward die Erzeugung der „Delfter Waare" zu einem der wichtigſten Handelszweige des Landes, ſo daß nun nicht mehr eine Einfuhr deutſchen, rheiniſchen Steinzeuges, ſondern ein ſtarker Vertrieb von Fayence nach dem Reiche, wie nach Frankreich ſtattfand.

Das Fayence unterſcheidet ſich ſehr merklich von den früheren Töpferwaaren. Zunächſt hat es die Eigenthümlichkeit, daß ſein Grundton weiß iſt, d. h. daß ſie der Neigung von den in's Braun abgetönten kräftigen Renaiſſancefarben zur klaſſiſchen Farbloſigkeit überzugehen, entſchiedenen Vorſchub leiſtet. Daher war es gerade auch das am ſtrengſten klaſſiciſtiſche Holland, welches der Delfter Waare am lebhafteſten huldigte, während die franzöſiſchen Städte noch lange eine gewiſſe Buntheit wenigſtens in der Bemalung vorzogen. Daher kam es auch, daß am Pariſer Hof erſt dann die Fayence in Aufnahme kam, als die farbigere Pracht Lebrun's abgelegt worden und die Kunſtrichtung Hardouin-Manſart's zur ſiegreichen geworden war. Aber man bemerke wohl: ſolange Ludwig XIV. regierte, blieb die Ausſchmückung der franzöſiſchen Waaren eine in Zeichnung und Gedanke noch vorwiegend europäiſche. So erweiſen ſich die herrlichen Waaren von Mouſtier Berain verwandt, finden ſich in den früheren Arbeiten von Rouen ſtärker ausgeprägte Eigenthümlichkeiten nationaler Art, als in Holland. Denn dort war gerade das ſpielend tändelnde Weſen des Chineſenthums dasjenige geweſen, was die Geiſter beſchäftigte und von hier kam es nach Paris, ſobald in Frankreich der Boden für ſolche Kunſterſcheinungen geebnet war. Aus einer Sonderbarkeit, die man zugleich belächelte und bewunderte, wurde eine Mode und ſchnell kam mit der Fayence die ganze Geſchmacksrichtung des fremden Landes nach dem Mittelpunkt höfiſchen Lebens.

Ja, es wurde in den chineſiſchen Vorbildern das Walten einer eigenartigen Schönheit anerkannt, welche mit der antiken Regel durchaus nichts zu thun hat.

Dies mochte denjenigen, welche im Vollbeſitz zunftmäßiger Kunſtlehre ſich glaubten, närriſch erſcheinen. Namentlich mochte es ihrem ganzen Weſen widerſprechen, daß die Chineſen im Ornament unverkennbar Großes leiſteten, einen vom Hof, als höchſten Kunſtrichter, anerkannten Geſchmack bewieſen, trotzdem ſie ſichtlich eine der oberſten aller ſchulmäßigen Geſetze der Schönheit, die Symmetrie, auf das ſchnödeſte bei Seite ſetzten.

Es liegt eine Gedankenverbindung dieſer künſtleriſchen Erſcheinungen mit etwa gleichzeitigen literariſchen Beſtrebungen ſehr nahe. Man faßte die Chineſen und ihren Weltweiſen Konfucius ſo auf, als lebe dort an den Ufern des ſtillen Oceans ein harmloſeres Menſchengeſchlecht in ſtiller Beſchaulichkeit ein glücklicheres Leben. Man ſchwärmte für die Chineſen, pries dieſelben, obgleich man ſich ſelbſt doch weſentlich über dieſelben erhaben schätzte. Die Reiſebeſchreibungen, die Amadis und Robinſons, hatten die Geiſter nach dieſer Richtung geführt. Für Rouſſeau wurde durch dieſelben der Boden für ſeine welterſchütternde Lehren aufgefurcht. Wider jene die Architektur wie die Dichtung verkümmernde Forderung der Einfachheit und der Oberherrſchaft eines klaren und nüchternen Verſtandes tritt auch hier eine Gegenſtrömung zu Tage, welche ſich in modiſcher Laune der Formen eines fremden Volkes bemächtigt, um den die freieren Regungen des Volksgemüthes meiſternden Kunſtgelehrten in heiterer Drolligkeit ein Schnippchen zu ſchlagen.

Die Aufmerkſamkeit der Geſellſchaft war auf Oppenort und Watteau gerichtet. Ihre Kunſt zur Entfaltung zu bringen war gerade zu jener Zeit die beſte Gelegenheit. Paris ſchwelgte in der Ueberfülle des an Law's Banken gewonnenen Geldes. Neue Perſönlichkeiten traten hervor und ſuchten durch Prachtentfaltung ſich Geltung in tonangebenden Kreiſen zu ſchaffen. Die Zahl der Hôtels in Paris wuchs in raſcher Folge, das Faubourg Saint-Germain begann ſich mehr und mehr mit glänzenden Beſitzungen zu füllen, jene ruhige Vornehmheit zu erhalten, die ihm heute noch trotz der Straßendurchbrüche und der unermüdlich fortſchaffenden Umgeſtaltung der Großſtadt eigen geblieben iſt. Neben den königlichen Architekten, welche die Ehrenpoſten der Akademie einnahmen und denen ſomit die Pflicht der Erhaltung des guten Geſchmackes und der theoretiſchen Lehre derſelben oblag, begannen Privatbaumeiſter zur Geltung zu gelangen, welche den Tagesanſchauungen ihrer Bauherren nachkamen, welche ſich von der Mode leiten laſſen mußten. Und dieſe war gerade in der Kunſt damals herriſcher als je. Das Mäcenatenthum war in höchſter Blüthe, das Merkantilſyſtem und ſeine Lehre über die Nothwendigkeit und Nützlichkeit der Kunſtförderung hatte alle Kreiſe erfaßt. Die kriegeriſche Erziehung des Adels und die an den Schulen desſelben noch beſtehende Verbindung zwiſchen Feſtungs- und Kunſtbau hatte die Menge der halben Bauverſtändigen außerordentlich vermehrt, die Luſt als „donneur d'idées" und ſomit ſelbſt als halber Künſtler zu gelten, beherrſchte die vornehmen Kreiſe und es iſt vielleicht kein Zufall, daß der geſchmeidige Schilderer des Verſailler Schloſſes, Piganiol de la Force zwar die Maler und Bildhauer,

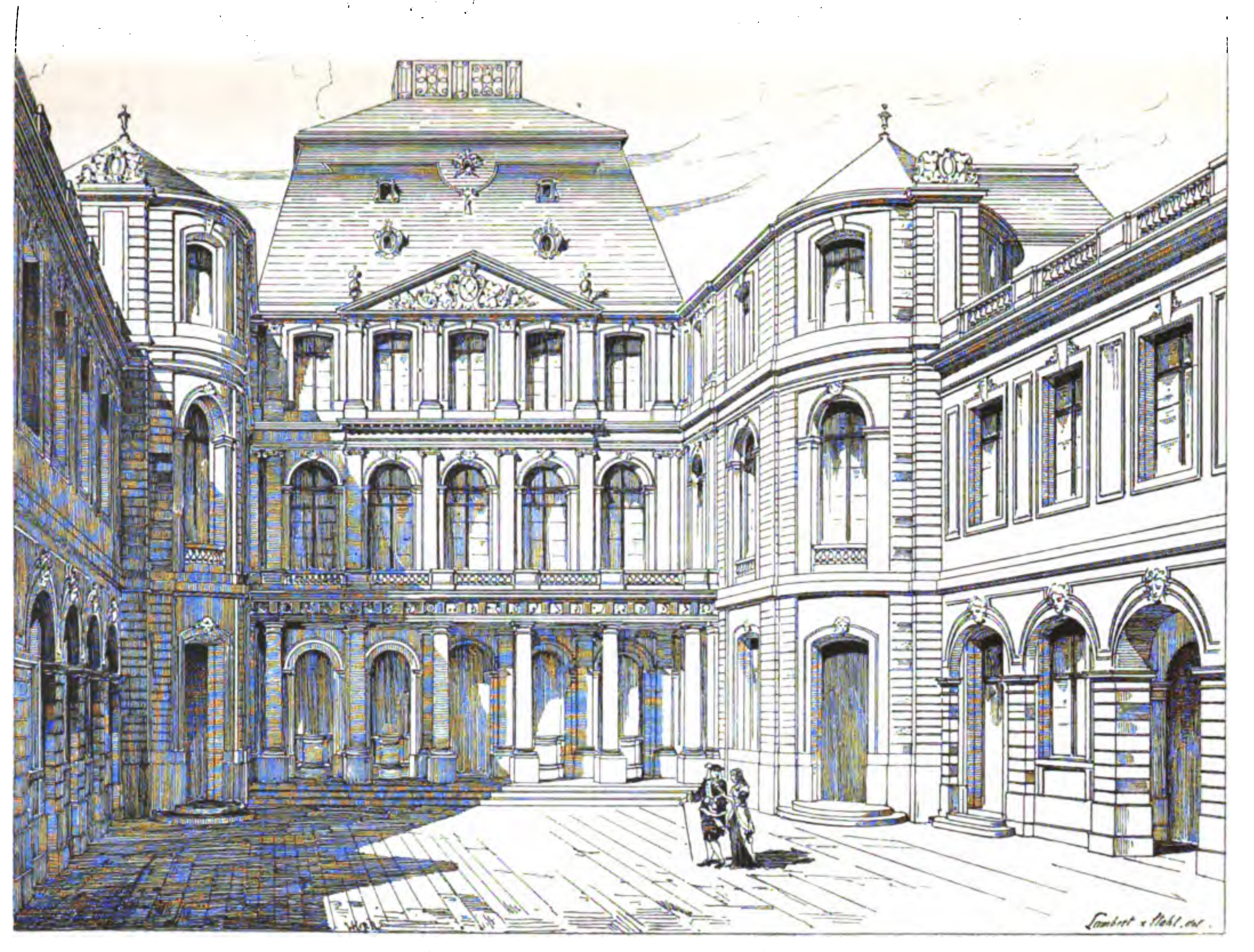


Fig. 64. Hôtel de Pussort zu Paris. Hofansicht.

aber faſt nie die Architekten nennt, um den bauenden Fürſten die Ehre zu gönnen, das Werk geſchaffen zu haben.

Dieſe Privatbaumeiſter haben denn auch die Kunſt des Oppenort in die Breite getragen, ſie ſind es namentlich, welche die Architektur dem Kunſtgewerbe unterthänig machten und das durchführten, was Lebrun beim erſten Anlauf trotz ſeiner Macht mißlungen war, nämlich in die Kunſt den freien Fluß der neuen Zeit hinein zu tragen, welche auf die Antike fortbauend Beſſeres, Reicheres, Eigenartiges zu ſchaffen ſich kecklich vermaß.

Wenn Saint-Simon den Architekten *Cailleteau,* genannt *Lassurance* († 1724) als eine verkannte, durch ſeine in der Gunſt des Königs ſtehenden Kunſtgenoſſen zurückgedrängte Perſönlichkeit bezeichnete, ſo ſcheint dies mehr Berechtigung zu haben, wie bisher meiſt angenommen wurde. Wir lernen in ihm einen Mann kennen, welcher ſelbſt neben Hardouin-Manſart in der Baugeſchichte von Paris genannt werden muß. Ob er gleich anfangs in Verſailles thätig war, hat er ſpäter keinerlei königliche Bauten ausgeführt. Um ſo lieber war er bei dem Adel und den Großen von Paris geſehen, ja er wurde der bevorzugte Modearchitekt, welchem von allen Seiten Aufträge zufielen. Schon in ſeiner Jugendarbeit, dem Umbau des großartigen Hôtel de Puſſort (vor 1697) (Fig. 64), zu welchem *Jean Marot* die erſten Pläne geliefert hatte, kennzeichnet ſich ſeine eigenartige Begabung. Zwar zeigt die Hoffaçade noch völlig die Schule Blondel's und eine große Gemeinſchaft mit Bullet's Hôtel de Thiers, noch wurden mit Recht ihre edlen Verhältniſſe und anmuthige Durchbildung als hervorragend von den Zeitgenoſſen gefeiert. Aber es unterbricht hier an den Schlußſteinen hin und wieder zierliches Ornament die Strenge des architektoniſchen Aufbaues. Und dies Syſtem kommt an der Gartenfaçade in erhöhtem Maße zur Geltung, ähnlich wie dies am Hôtel du Val durch Hardouin-Manſart geſchah. Es will wirklich ſcheinen, als habe Laſſurance zuerſt dieſen Ton angegeben. Denn iſt ſchon an keinem älteren Bau der Schule ſo viel ornamentaler Schmuck am Aeußeren verwendet wie an dem letztgenannten, ſo wurde derſelbe am Hôtel Puſſort in noch reicherem Maße wiederholt: Reliefs in den Zwickeln der Arkaden des Erdgeſchoſſes, Büſten an den über Konſolen ausladenden Kämpfern an jenen der erſten Etage, Wappen im Giebel über dem Halbgeſchoß, eine anziehende Vornehmheit, die mit der Gemeſſenheit der gleichzeitigen akademiſchen Kunſt in gleichem Gegenſatz ſteht, wie das bewegte Leben der Landeshauptſtadt zu dem den Hof der Maintenon beherrſchenden Ton. Die innere Einrichtung des Palais ſtammt theilweiſe von einem ſpäteren Umbau durch *Lecharpentier* (1711), der mit großem Geſchick angeordnete Grundriß zeichnet

fich durch die Menge der Wohnräume und die Befchränkung der wieder gegen den Garten zu gelegenen Feftträume, alfo auch hier wieder durch eine dem enger aneinander gerückten gefelligen Verkehr entfprechende Vertheilung aus. Ueberall zeigt fich in ihm das Beftreben, aus der prunkend vornehmen Raumweite zu bequem-gemüthlichen, befcheidenen Verhältniffen überzugehen. Ja, eine Vorliebe felbft für kleinere, abgefchloffene Höfe veranlaßte Laffurance auch dort, wo größere Anlagen möglich waren, diefelbe durch Scheidemauern abzutheilen, um fo das Auge des Befchauers auf die reicher zu fchmückenden Haupttheile feiner Hôtels zu lenken. Deutlich tritt diefe Eigenthümlichkeit hervor am Hôtel de Rotelin (um 1700, rue de Grenelle), das bei einer Gartenfaçade von 17 Fenftern gegen den Ehrenhof nur fieben Oeffnungen hat, darunter drei Rundbogenthüren zwifchen jonifchen Halbfäulen, welche zum Vorhaus führen. Es erfcheinen mithin diefe Gebäude kleiner, als fie find. Es überrafchte hier den Befucher die fchöne Flucht von neun Räumen.

Als ein muftergiltiger, in fich abgefchloffener und namentlich durch feine höchft finnig eingetheilte Nebengelaffe beachtenswerther Grundriß konnte der des Hôtels de Rivié, fpäter Hôtel de Desmarets (1704, rue St. Marc, an der Stelle des jetzigen Durchbruches von rue Vivienne, 1749 von *Lecharpentier* umgebaut) gelten, fowohl hinfichtlich der Gefamtanordnung, als der Raumvertheilung. Stattlich war auch der Hof und das Thor desfelben.

In Laffurance Façaden-Architektur zeigen fich gewiffe Willkürlichkeiten, fcheinbar abfichtliche Fehler gegen die Regeln der Blondel'fchen Richtung. Man darf hierin nicht einfach Verftöße gegen das erblicken, was man damals für den guten Gefchmack hielt, gegen jene Gefetze, welche von den oberften Richtern für Gefchmackfachen, dem Hof und der Akademie, gegeben worden waren. Es ift vielmehr das erneute Auftreten der bewußten Gegnerfchaft gegen die Allgewalt der Regel — hier meift fchüchterne Verfuche, ihre Strenge zu durchbrechen. Denn noch bleibt Laffurance unbeirrt bei dem Stockwerksbau, nie verwendet er an feinen Villen, die damals nur an öffentlichen Gebäuden geduldeten Koloffalmotive, nie rein fchmückende, dem Wefen des Gebäudes widerfprechende Architekturen, vielmehr hält er fich mit überlieferter Achtung vor der wagrechten Theilungslinie an die großen Vorbilder Manfart's. Aber er wagt doch fchon die Flucht derfelben in befcheidener Weife zu unterbrechen. Die Aufbeugung des Hauptgefimfes am Hôtel de Rotelin in einer mit dem mittleren Stichbogenfenfter im Obergefchoß koncentrifchen Kurve ift eine weitere Durchbildung des nur auf den Architrav fich beziehenden Motives, welches Hardouin-Man-

ſart in der Hofachſe von Verſailles anwendete. In der edlen Gartenfaçade des Hôtel de Rivié ſind im Erdgeſchoß drei Arkaden zwiſchen joniſchen Säulen, über dem von dieſen getragenen Balkon ſeitlich zwei Stichbogenthüren zwiſchen korinthiſchen Pilaſtern angebracht und beide Ordnungen mit ſchön ausgebildetem Geſims und die oberen mit einem Giebel verſehen. Nur die im Rundbogen abgedeckte mittlere Balkonthüre durchſchneidet die Linien des hier verkröpften Architravs und Frieſes, ſo daß nur die Platte über dem ganzen Riſalit hinläuft. Aehnlich wird an beide Façaden des ſonſt ſehr ſchlichten Hôtel d'Auvergne (1708, rue de l'Universitè, zwiſchen rue de Belle-Chasse und rue de Poitiers) ſowie an der Hoffaçade des danebenliegenden Hôtel de Maisons (1708) das Hauptgeſims des Mittelriſalites durch das Wappen durchſchnitten, ſo daß der Giebel nur auf einem verkröpften Gebälkſtück aufſitzt. Aehnlich iſt die Löſung über dem Mittelfenſter des zierlichen einſtöckigen Hôtel de Monbason (1718, rue St. Honoré, gegenüber von rue d'Anjou, 1751 theilweiſe umgebaut durch *Tannevot*). Später vermied jedoch Laſſurance derartige Eigenarten. So iſt das Hôtel de Roquelaure (1722, jetzt Miniſterium der öffentlichen Arbeiten, Boulevard St. Germain, 1733 vollendet durch *Leroux*) bei ungekünſtelter Grundrißvertheilung ein durchaus ſchlichter, nur durch die Feinheit ſeiner Verhältniſſe wirkender Bau, ausgezeichnet namentlich durch ſeine treffliche Erhaltung. Im Hôtel de Neufchatel (ſpäter Béthune, dem vorigen gegenüber) iſt infolge der geringen Tiefe des Grundſtückes ſeitlich vom Ehrenhof der Garten angelegt, ſind die Feſträume aber gegen dieſen in langer Flucht und einſtöckigem Flügel, der nur beſcheidene Herrenflügel allein zweiſtöckig angeordnet. Die Mitte der Gartenfaçade nimmt eine joniſche Säulenhalle ein. Einſtöckig iſt ferner das Hôtel de Lassay (1724, Quay d'Orsay, jetzt Palais de la Présidence, ausgebaut durch *Aubert*) (Fig. 65), ein reizvolles, wohlerhaltenes Landhaus, inmitten eines großen Gartens gelegen, von der Straße zugänglich durch eine vierfache, zwiſchen Wirthſchaftsgebäuden hinführende Kaſtanienallee, dazu von höchſt praktiſchem und klarem Grundriß: Den geſtreckten Bau theilen vier Querwände; in der Mitte befindet ſich das Vorhaus und nach dem Garten zu der Salon; neben letzterem die Kammer und der Schlafſaal, neben erſterem kleine Vorräume, Treppen nach dem Kellergeſchoß, Schlafkammern, Gänge, von denen aus alle Gelaſſe bedient werden können. Als ſeitliche Abſchlüſſe liegen endlich links in ganzer Gebäudetiefe die Galerie, an welche ſich noch in niederen Anbauten kleine Gemächer anlehnen, rechts Wohngemächer und ein kleiner Blumengarten unter einem von gekuppelten toskaniſchen Säulen getragenen Balkon. Dieſer dem benachbarten Palais de Bourbon

zugewendete Theil ift das reichfte am ganzen, fonft nur durch Quaderung und leichte Verzierungen an den Fenfterfchlußfteinen, nach dem Garten zu aber mit einer Attika gefchmückten Baue. Das Dach bilden fünf flache Walme, fo daß das Gebäude flach abgedeckt erfcheint.

Auch das Schloß Petit Bourg (fpäter Korrektionshaus, oberhalb Charenton an der Seine), welches der Herzog von Antin, der Sohn der Maintenon glänzend einrichten ließ, entfpricht im Wefentlichen den ftädtifchen Bauten. Zuerft findet fich aber hier zur Linken des geräumigen Vorhaufes ein langer Gang, dahinter liegen die Nebenräume mit mittelbarer Beleuchtung, während wie gewöhnlich an der Gartenfront die Haupträume angeordnet find, von welchen der große Saal in die Achfe und die Galerie an das rechte Ende verlegt wurden. In den Façaden zeigen fich bei 23 Fenfter Front keine neuen Motive; doch fah der Künftler fich veranlaßt, zur Belebung der Anficht zu den fteilen Dachformen Manfart's zurückzugreifen.

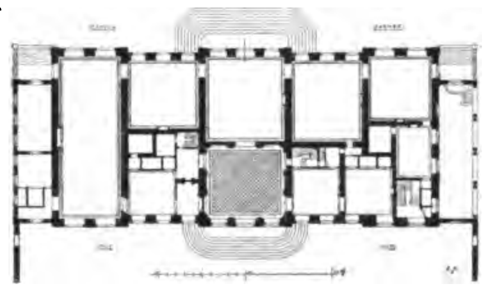


Fig. 65. Hôtel de Lassay zu Paris. Grundriss des Erdgeschosses.

Die gleiche Eigenart, wie die Arbeiten des Laffurance, tragen diejenigen des *Jean Baptiste Alexandre Leblond* (geb. zu Paris um 1679, † zu Petersburg 1719), eines fehr begabten Künftlers, der fich als Herausgeber der 2. Auflage und Fortführer des Daviler'fchen Werkes einen Namen machte.

In diefes fchob er eine Abhandlung über die neue Art der Raumvertheilung in den Gebäuden ein. Es feien in kurzen Zügen feine Anfichten dargelegt: Der Hauptbau liege zwifchen Hof und Garten, weil er hier den beften Anblick giebt, die Bewohner dem Straßenlärm und den Blicken der Dienerfchaft entzieht. Die Nebenräume müffen fo angelegt werden, daß fie den Bauherrn nicht ftören, die Küche nach Norden, die Ställe nach Süden, womöglich gegen die Straße oder den Nebenhof (basse cour) zu, um ihren Verkehr vom Grundftücke abfondern zu können. Beffer ift es, die Speifen in verdeckten Schüffeln von weither aufzutragen, als den Küchengeruch im Haufe zu haben. Wenn möglich fchaffe man einen einftöckigen durch wenig Stufen über den Boden erhobenen Bau. Diefem Wunfche gemäß entwarf auch Laffurance mit Vorliebe. Leblond ift gegen die fteilen Dächer; man nannte die flachen „à l'Italienne", weil man in Italien die Dachräume zumeift hinter Attiken und Baluftraden verfteckte, fo daß man Terraffen über den Gebäuden vermuthe. Man brauche in einftöckigen Häufern nicht

die raumverſchwenderiſchen und unbequemen Treppen, nicht ſo viel von dem was man „pièces perdues“ nannte, vorzugsweiſe für die Dienerſchaft beſtimmte Gänge und Vorräume, habe über ſich keinen Lärm und ſtehe in beſſerer Verbindung mit dem Garten, der immer mehr ein Erforderniß bequemen Daſeins geworden iſt. Wir werden in *Desgots'* Schloß Perigny eine ſolche Anlage à l'Italienne zu ſchildern haben, deren Grundgedanke ſichtlich auf die Villa Rotonda und Palladio zurückzuführen iſt und mit den Römiſchen und Genueſer Villen in vollem Gegenſatz ſteht. Nur die Schlafräume möge man aus Geſundheitsrückſichten in den Zwiſchenſtock verlegen.

Leblond konnte dieſen Gedanken am beſten an ſeinem Hôtel de Clairmont (1708—1714, rue de Varenne, Ecke rue Barbet de Jouy) durchführen. Zwei durch ein Gitter abgetheilte Höfe trennen das Wohnhaus von der Straße. Die Anordnung des letzteren zeichnet ſich durch das Vorwiegen einer großen Galerie in der Mitte der Gartenfront aus. Nur über dem Hauptgeſchoß erhebt ſich ein Zwiſchengeſchoß, die Treppen ſind dementſprechend beſcheiden, die Architektur iſt einfach. In der Hoffront verwendete Leblond Umrahmungen zur Gliederung der Mauerflächen, ein altfranzöſiſches, ſpäter vielfach benutztes Motiv. Am Hôtel de Chaulnes (1704, rue d'Enfer) iſt das unregelmäßige Grundſtück benutzt, neben dem Ehrenhof einen im Halbkreis abgeſchloſſenen „basse cour“ anzulegen. Doch forderten die Umſtände hier eine zweigeſchoſſige Anlage von wohnhausartigem Anſehen. Auch hier iſt die Architektur ſelbſt an der Gartenfront von ausgeſuchter Einfachheit. Der Garten aber und die zu ihm führende Terraſſe galten lange als muſtergültig angeordnet.

Einen ſeltenen dekorativen Reichthum zeigte ſeine Gartenfaçade eines Landhauſes in Chatillon, welches, dem Syſtem Blondel's entſprechend, auch wieder der Kurve im Grundriß mehr Raum gewährt. Der ovale Gartenſaal erſcheint als Vorbau in der Façade, die Fenſter des unteren Hauptgeſchoſſes ſind als Arkaden gebildet, über denen ſich ein feines Gurtgeſims mit zierlichen Konſolen hinzieht. Die ſchmalen Seitenflügel haben wieder jene beſcheiden dekorativen Umrahmungen, das obere Halbgeſchoß iſt durch eine korinthiſche Pilaſterordnung angedeutet. An der Hoffaçade durchſchneidet das Mittelmotiv die Linien des Kranzgeſimſes.

Auch hinſichtlich der Raumausſtattung giebt uns Leblond ſeine Anſchauungen in ſeinen Bauten zu erkennen, indem er den Unterſchied zwiſchen den modiſchen und den noch zu Daviler's Zeiten üblichen Wandverkleidungen feſtſtellt. Denn die Wiederkehr der geometriſch abgetheilten, die ganzen Wände bedeckenden Paneele entſprach dem

Gefchmack nicht mehr. Man fügte Bilder und Stoffe an Stelle derfelben ein, wechfelte in den Formen, gab dem Ornament mehr Leichtigkeit und weniger Relief und fügte als Neuerung namentlich die großen Spiegel ein, welche als befondere Erfindung des *Robert de Cotte* gelten. In der Zeichnung des Details erreicht Leblond zwar nicht die meifterliche Art des Oppenort, ift er trockener, ihm klebt die Schule der Akademie noch ftark an. An gutem Willen aber, reich und in modifch bewegten Linien zu fchaffen, fehlte es ihm nicht.

Hierzu ftellte ihm die unmittelbar nach dem Tode *Schlüter's* erfolgte Berufung durch den Kaifer Peter den Großen nach Petersburg (1714) die befte Gelegenheit in Ausficht. Doch ftarb auch der franzöfifche Meifter bald nach feiner Ankunft im Norden. Was er dort gefchaffen hat, weiß ich nicht anzugeben.

In naher Verwandtfchaft mit Leblond fteht *Claude Desgots,* der im Gartenbau, feinem Hauptfchaffensgebiete, Schüler feines Onkels Lenôtre war. Von ihm ift das Schloß Perigny in berühmter burgundifcher Weingegend. Während an der zweigefchoffigen Façade die Formen des Laffurance mit Gefchmack, aber ohne urfprüngliches Leben verwendet find, zeigt der Grundriß, wie erwähnt, in fchönfter Form die Anlage à l'Italienne. An der Hoffront zieht fich ein geftreckter Trakt hin, deffen Mitte das Vorhaus, und deffen Flügel je einen Saal beherbergen; an der Gartenfront findet fich ein völlig gleicher Trakt, welcher jedoch ungetheilt und für die Galerie beftimmt ift; zwifchen diefen Trakten liegen zwei Flügel, die wieder in je drei Räume getheilt find und zwar befinden fich in der Mitte die Prunkfchlafzimmer, neben den Sälen die Wartfäle (antichambres), neben der Galerie die Kammern. Zwifchen den Schlafräumen liegt ein zweites Vorhaus mit der Treppe. In dem durch diefe Hauptgelaffe umfchloffenen Raum liegen ein Lichthof, die kleinen Schlafzimmer, die Garderoben und die Treppen für den inneren Verkehr. So find die Feftträume und jene für das tägliche Dafein gefchaffenen trefflich zu einem gefchloffenen Ganzen zufammengefügt.

Die Schlöffer Malassise zu Bagnolet, welches der Herzog von Orleans anlegte, von dem jedoch nur noch ein Pavillon fteht, und zu St. Maur, beide bei Paris, werden ferner als Arbeiten Desgots' genannt, fowie ferner Schloß Sablé in Anjou. Den einft beliebten Park von St. Maur haben die Eifenbahn und moderner Unternehmungsgeift ftark umgeftaltet.

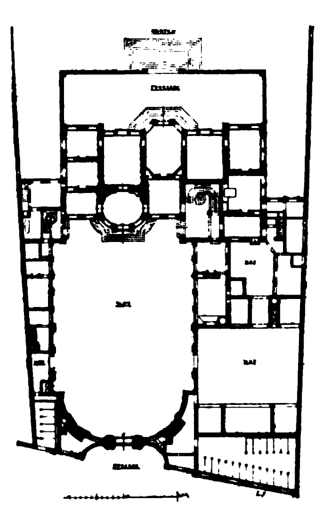
Eine ganze Reihe von Künftler ift hier zu nennen, welche das mächtige Anwachfen der Stadt, die günftigen Erwerbsverhältniffe, die Prunkfucht des alten Adels und der mit ihnen wetteifernden Geldmänner zu umfangreicher Thätigkeit berief.

Vom Sohne Libéral Bruant's, *Jacques Bruant* (geb. 1663, † 1752), dem befondere Feinheit in der Profilirung nachgerühmt wird, ftammt das Hôtel de Belle Isle (1721, Quai d'Orsay, jetzt öftlicher Theil des Palais du Quay d'Orsay), welches zu den umfangreichften Parifer Paläften jener Zeit gehörte. Beachtenswerth ift die fich entfprechende Anlage zweier großer Treppenhäufer zu beiden Seiten des Hofes, eines neben dem linken angeordneten Oberlichtfaales (Antichambre à l'Italienne), fowie eines Seitenflügels neben der den Garten erfetzenden Terraffe. Die Façaden find tüchtige Leiftungen im Stil der Schule.

Derfelben Richtung gehört *Armand Claude Mollet* († 1720) an, deffen Arbeiten von denen des Laffurance kaum zu unterfcheiden find. Am Hôtel d'Humières (abgebrochen beim Durchbruch des Boulevard St. Germain zwifchen Quay d'Orsay und rue de Lille) war namentlich das Vorhaus bemerkenswerth. Zwifchen jonifchen Säulen tritt man über fünf Stufen vom Ehrenhof in das Gebäude ein. Die Höhe des Erdgefchoffes erreicht man erft auf dem erften Treppenabfatz der in der Achfe beginnenden, frei im Vorhaus auffteigenden Treppe. Auch das Hôtel d'Evreux (1718, rue St. Honoré, jetzt Palais de l'Elisée, umgebaut 1752 vom jüngeren *Lassurance*) bietet bedeutende Ausdehnung und ftattliche Raumentwicklung. Die außerordentliche Gefchichte des Baues, als Sitz der Pompadour, der Volksfefte der Revolution, des Königs Murat, Napoleons I., des Kaifer Alexander, Wellingtons, der Präfidenten Louis Napoleon und Grevy's hat auf die kunfthiftorifche Würdigung desfelben keinen Einfluß. Räumlich nicht minder bedeutend ift das Schloß von Stains bei St. Denis, das, inmitten eines Parkes gelegen, in allen Theilen den Anforderungen jener Zeit an ein herrfchaftliches Landhaus genügt, alle gerechten Forderungen des guten Gefchmackes und der Bequemlichkeit erfüllt, fie aber auch nach keiner Seite überfchreitet.

Weiter fei *Jean Courtonne* (geb. zu Paris 1671, † dafelbft 1739) genannt, deffen Hôtel de Matignon (1723, rue de Varenne) (Fig. 66) und Hôtel de Noirmontier (1724, jetzt Generalftabsfchule, rue de Grenelle zu den ftattlicheren unter den verwandten Anlagen gehören. Das Verftellen der Grundrißachfe von Hof und Gartenfaçade, die ovale Anlage des Vorhaufes, die achteckige des Saales find neue und beachtenswerthe Eigenfchaften des Erfteren. Ferner tritt *Nicolas Dulin* oder *Dullini* (geb. um 1670, † zu Paris 1751) auf, deffen Haus Sonning (1704, rue de Richelieu, 1740 umgebaut von *Tannevot*) nicht glücklich in der Grundrißvertheilung ift. Die Treppe nimmt zu viel Raum ein, fie füllt mit Säulen- und Vorhalle die Hälfte der Gartenfront und faft die ganze gegen den Hof gerichtete. An dem Haus Dunoyer (rue de Roquette,

dort etwa wo jetzt Boulevard Voltaire ſie ſchneidet), lag gleichfalls der Fehler in der mangelhaften Treppenanlage, ſowie in der die Bewirthung erſchwerenden Geſtrecktheit des Grundplanes, wogegen das Hôtel d'Etampes (um 1704, rue de Varenne) ein von Dulin umgebautes älteres Palais, welches urſprünglich der italieniſche Baumeiſter *Herzog von Fornari* errichtet hatte, durch ſeine hübſche, an Laſſurance beſte Arbeit erinnernde Grundrißvertheilung ſich einen höheren Rang erwarb. Der merkwürdigſte unter ſeinen Bauten iſt das Hôtel de Laumaria (gegen 1730, ſpäter Lampert, rue de l'Université), das auf ſpitz zulaufendem Terrain mit großem Geſchick, ja einer gewiſſen Luſt ſelbſtbereitete Schwierigkeiten zu überwinden, zu bequemer und hübſcher Raumentfaltung kommt. Im Haus Galpin in Auteuil führt Dulin wenigſtens im oberen Stock einen Oberlichtſalon mit Umgang im Dachgeſchoß ein, wie er auch dem Laſſurance die Durchſchneidung des Hauptgeſimſes durch das Achſenfenſter nachahmt. Anſchließend an Dulin ſei deſſen Schüler *Pierre Levé* genannt, der im ausgedehnten, aber unregelmäßigen Hôtel d'Antin (1707) und im Hôtel des Chiens (1710, rue Rivoli, neben Taverne Britanique) bei ſehr einfachen, nüchternen Façaden hübſche Grundrißlöſungen ſchuf.


Fig. 66. Hôtel de Matignon zu Paris. Grundriss des Erdgeſchoſſes.

Als eine hervorragendere Kraft unter den Privatarchitekten der Schule ſei noch *Delamaire* († zu Chatenay 1745) genannt. Sein Hôtel de Pompadour (rue de Grenelle), obgleich für einen Geiſtlichen, den Abbé de Pompadour, errichtet, verzichtet nicht auf den Schlafſaal, ordnet aber die Räume eng in einem einſtöckigen, außen vornehm einfach, nach dem Garten mit korinthiſchen Säulenſtellungen geſchmückten Hauſe. Eine der großartigſten Leiſtungen der Zeit aber vollzog er in der Vereinigung und dem Umbau des Hôtels de Soubise und de Rohan (1706, jetzt Nationalarchiv, am Ende von rue Rambuteau). Das Hôtel de Rohan zunächſt (vieille rue du Temple) erinnert in der Grundrißvertheilung an die Werke des Laſſurance. Zu Seiten des Ehrenhofes befinden ſich rechts Wirthſchaftsräume, der Durchgang zu dem Stallhof, links gleichfalls Stallungen, die ſich weithin über das Herrenhaus hinaus erſtrecken. In denſelben iſt für nicht weniger als 100 Pferde Raum. Den Hof ſchließt ein Vorhaus ab, von dem man zu beiden Seiten zu Treppen gelangt, links einer kleineren, rechts einer ſtattlicheren, die, in

zwei feitlichen Läufen beginnend und in gleicher Flucht in einem endend, zu dem gegen den Garten zu gelegenen Vorzimmer führt, an das fich in einer Flucht das Speifezimmer, Gefellfchaftszimmer und die Kammer reihen. Da das Erdgefchoß durch den Gartenfaal und drei Bibliotheksräume erfüllt wird, über dem Vorhaufe aber nur ein kleines Schlafzimmer fich befindet, ift anzunehmen, daß der ganze Bau nicht eigentlich zum Wohnen eingerichtet war. Gegen den Garten zu erhebt fich die dreiftöckige Façade in höchft ftattlichen Verhältniffen. Die Stockwerke find durch wohlgeformte Gurtgefimfe getrennt, namentlich der Triglyphenfries des unteren ift mit Feinheit durchgebildet. Die Architektur ift fchlicht, ohne alle Willkürlichkeiten und erlangt ihre höchfte Steigerung in den doppelten Säulenftellungen der mit einem Giebel überdeckten Mittelvorlage, welche um ihrer fchönen Verhältniffe willen gerechte Anerkennung genoß. Diefer Front gegenüber, jenfeits eines anfehnlichen Gartens, zur Linken verbunden durch die Stall- und Wirthfchaftsbauten, erhebt fich eine Front des Hôtel de Soubise, welches in langgeftreckter, mehrfach geknickter Linie nach alter Art, meift ohne weitere Verbindung als die unmittelbare, Raum an Raum reiht. Die wichtigften Gelaffe find die ftattlichen Säle des erften Gefchoffes, welche jetzt die Sehenswürdigkeiten des Archives beherbergen. An das erfte derfelben, das große Vorzimmer, legt fich links und rechts Treppe und Kapelle, fo daß diefe drei Räume wieder eine feitliche Façade fordern. Diefe nun ift mit der größten Pracht ausgeftattet (Fig. 67). In der Mittelvorlage fieht man je drei Paare gekuppelter korinthifcher Säulen in zwei Ordnungen über einander, darüber einen reich verzierten Giebel; auch die Flügelbauten wurden durch Säulenpaare gefchmückt, welche vor die im Korbbogen gefchloffenen Arkaden gekröpft find. Sie tragen vor den Fenfterpfeilern ftehende Statuen und wiederholen fich in anfehnlicher Reihe längs der Ummauerung des großen Hofes, eine überaus vornehme Halle bildend. Auch in diefen Bautheilen zeigt fich eine ungewöhnliche Anmuth in Behandlung der Maffen und Verhältniffe und dabei eine gewiffe Kraft, die gerade den Architekten jener Schule nur zu oft fehlte.

Neben den im Dienfte des Adels ftehenden Baumeiftern erfcheint *Jean Sylan Cartaud* (geb. zu Paris 1675, † dafelbft 1758), obgleich Hofarchitekt des Herzogs von Orleans, als ein mehr für mittlere Stände arbeitender Künftler. Vielleicht war der große Ernft, mit dem er fich an die Lehren Blondel's hielt, hierfür der Grund. Er huldigte weniger der Mode als Laffurance und feine Geiftesgenoffen. Zunächft lernen wir ihn in einem Gebiete, welches jenen ganz fern lag, im Kirchenbau als Schöpfer der Façade an der Barnabitenkirche kennen. (1703, an

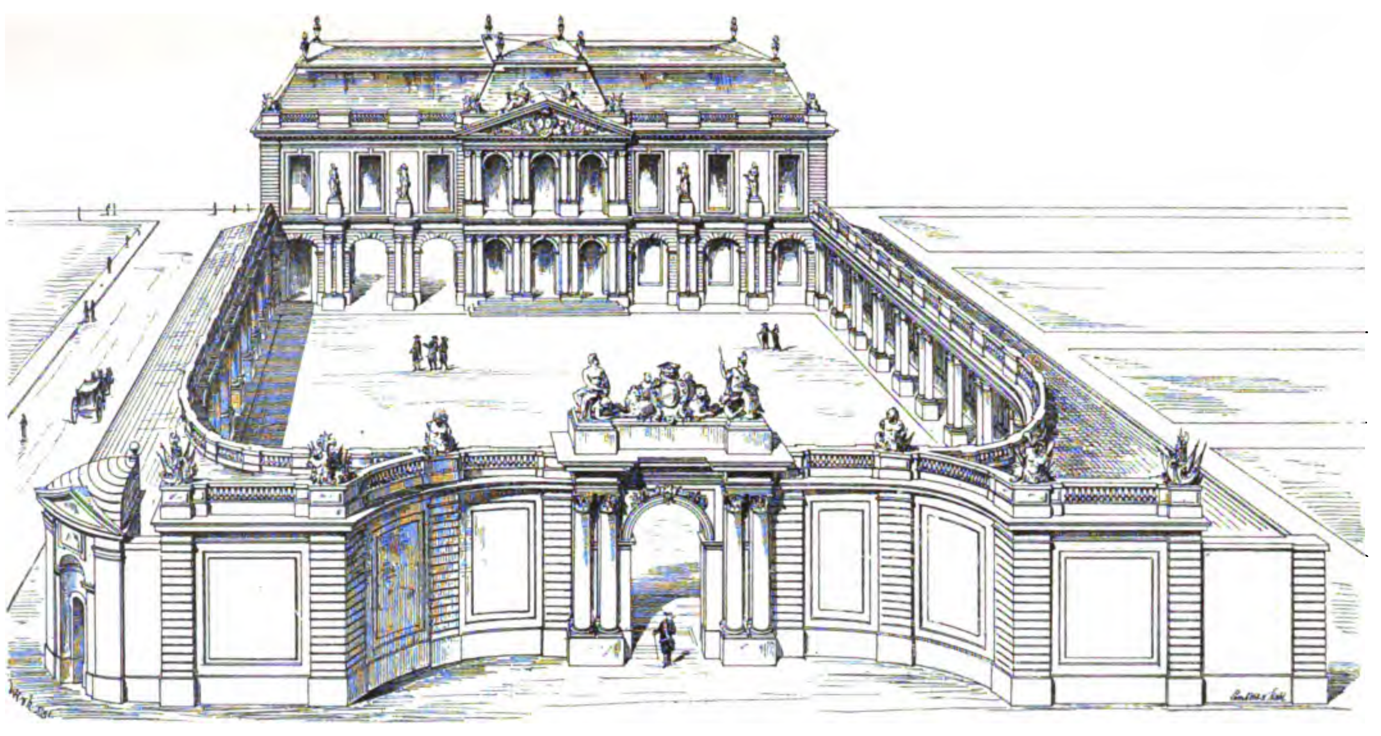


Fig. 67. Hôtel de Soubise zu Paris. Hofansicht.

Stelle des jetzigen Hôtel Dieu.) Durch den Vergleich mit der viel ſpäteren, in den Hauptformen nahe verwandten, von ihm errichteten Façade der von *Lemuet* begonnenen Barfüßlerkirche Petits Pères (1739, nahe dem Place des Victoires), erkennt man deutlich, wie doch auch bei ihm die Formenſprache, namentlich das Ornament im Laufe der Zeit willkürlicher wurde. Die innere Einrichtung von St. Eustache (rue Montmartre), namentlich das „Oeuvre", die zur Herſtellung der Symmetrie der Kanzel gegenüber angebrachte Dekoration wird gelobt. Ein größeres Wohnhaus, das Haus Croizat l. j. (1704, ungefähr an Stelle der jetzigen Komiſchen Oper, am Boulevard des Italiens), eine bis auf die große Galerie gegen den Garten geſchloſſene zweiſtöckige Anlage von beſcheidenen Räumen um einen ſehr kleinen Lichthof erinnert noch an die großen Hôtels, auch durch den ſchönen Garten, der ſich jenſeits des Boulevards und eines unter demſelben durchgeführten Tunnels fortſetzte. Ein Kaufmannshaus mit Schreibſtuben und allen Bedingungen eines ſolchen war das des Herrn Guillot (1723—1724, rue des Mauvaises Paroles), welches durch den Bau der rue Rivoli beſeitigt wurde. Im Haus Janvry (1732 – 1733, rue de Varenne) näherte ſich Cartaud den Hôtels in Anlage und Grundrißgeſtaltung, ſowie in der einfachen Vornehmheit der Façadenentwicklung. Hübſche bürgerliche Wohnhäuſer von drei, auch zwei Fenſter Front in der rue Maubée (1719, gegenüber der Fontaine Maubée) ſind erwähnt und dargeſtellt in Werken Blondel's d. j.

Aber auch im Schloßbau hat Cartaud ſich bewährt. Das Schloß Bournonville bei Laferté-Milon gehört jedoch weder ſeinem ſehr einfachen Grundriſſe nach, noch infolge ſeiner Façade zu den hervorragenden Werken jenes Zeitabſchnittes. Völlig verändert erſcheint jedoch ſeine Außenarchitektur am Landhauſe Croizat l. j. in Montmorency (1708), welches zweigeſchoſſig, doch in eine große Pilaſterordnung nach dem Vorbilde Levau's zuſammengefaßt iſt. Auch der Grundriß entfernt ſich weſentlich von der üblichen Form. Große Gemächer liegen an beiden Fronten, dazwiſchen enge Verbindungsgänge und Treppen, das Vorhaus iſt ſchmal und tief, der Gartenſaal ein in der Längsrichtung angeordnetes Oval und durch zwei Geſchoſſe reichend. Die Dekoration dieſes Raumes, ſowie der über dem Vorhauſe geborgenen Kapelle, erſterer mit korinthiſcher Ordnung und darüber einer Karyathidenſtellung iſt ein Beweis, daß Cartaud ſich freier von den Einflüſſen des Rococo hielt, von der Eitelkeit (futilité) des 30 Jahre in Frankreich herrſchenden Ornaments, wie der jüngere Blondel ſagt.

Selbſt in ſpäterer Zeit ſchließt ſich noch eine ganze Reihe Architekten der bisher geſchilderten Schule an, welche man die des Faubourg

St. Germain nennen könnte. Derfelben muß kurze Erwähnung gethan werden. Es find: *Pierre Boscrit,* der feine Studien in Italien machte und auch in feiner 1738 errichteten Kapelle des Collège des Irlandois· namentlich an dem Thor ftark barocke Formen verwendete und fpäter im Privatbau vielfach befchäftigt wurde. *Carles Joubert* (geb. zu Paris

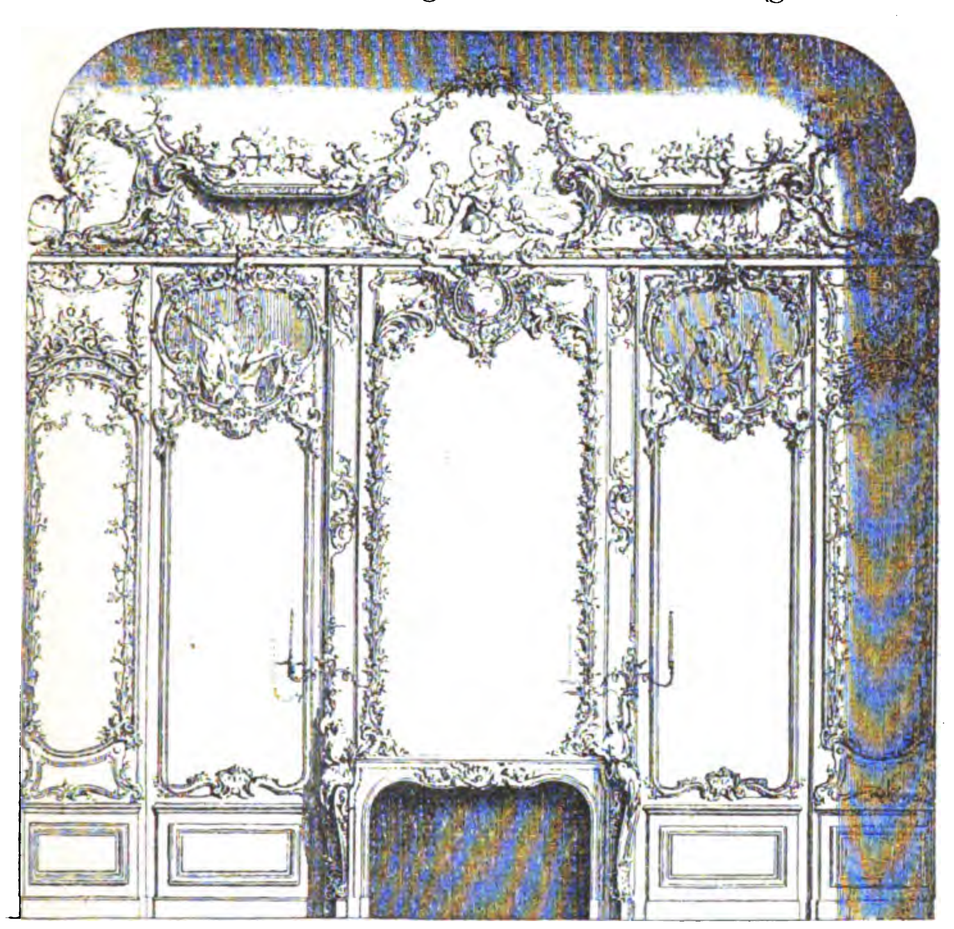


Fig. 68. Hôtel de Villars zu Paris. Innendekoration der Galerie.

1640, † 1721) mit feinem Sohn *Louis Joubert* (geb. zu Paris 1676, † nach 1752), welche zufammen das Gebäude der chirurgifchen Akademie (1691—1711) in ähnlichem Stil errichteten. *Michel Tannevot* († 1762) war um die Mitte des 18. Jahrhunderts thätig und namentlich viel mit Umbauten befchäftigt, feinem Anfehen als gefchickter und gewiffenhafter Dekorateur entfprechend. Selbftändige Schöpfungen feiner Erfindung find die nebeneinanderliegenden Hôtels de Desvieux und de Casta-

nier (1726, rue neuve des Capucines), in welchen, da der Raum für einen Garten hinter dem Hauptbau fehlte, an deffen Stelle ein Hof mit feitlichem Flügel angeordnet und fo die Zahl der Räume vermehrt wurde. Die Hofecken aber wurden abgefchrägt und ein der „Berliner Stube“ ähnlicher Raum, der gleichfalls als Speifezimmer galt, gefchaffen. Geiftvoll gelöft ift namentlich der Grundriß des letzteren, größeren Baues. *Jean Aubert* († 1725?); fein Hauptbau, das Hôtel de Moras (1727, rue de Varenne, jetzt Couvent du Sacré Coeur), meift irrthümlich *Jacques Gabriel* zugefchrieben, ift fichtlich beeinflußt durch Giardini's Palais Bourbon, an welchem er gearbeitet hat. Der Grundriß fagt fich etwas von der fonft mit geringer Abwechslung gehandhabten Form los, indem er an den Ecken der Gartenfaçade des freiftehenden Haufes zwei ovale Säle hinter mit drei Seiten des Achtecks vorfpringenden Rifaliten aufweift. Der fonft der üblichen Formgebung fich anfchließende Autbau erhält hierdurch eine mehr malerifche, reicher bewegte Geftaltung. Am Schloß Chantilly baute er die bereits befprochenen Stallungen aus. ***Desmaisons*** (geb. um 1710) erbaute ein Haus am Place des Victoires zwifchen rue Catinat und rue Croix des Petits Champs, welches wegen feiner guten Raumvertheilung gerühmt wird. *Claude Guillot Aubry* (geb. zu Chevillon 1703, † 1771) errichtete um 1730 das Hôtel de Desmarés (1746, durch *Leroux* erweitert, rue de Varenne, jetzt Generaldirektion für Ackerbau und Handel), einen im Grund- wie Aufriß gleich einfachen, doch nicht reizlofen Bau, und das große Hôtel de Mailly (fpäter Conty, rue St. Dominique, jetzt Kriegsminifterium, 1752 erneuert von *Leclerc*), eine eigentlich aus zwei getrennten Gebäuden beftehende Gruppe einftöckiger Baulichkeiten, aus denen nur der Herrenflügel mit einer der älteren Richtung fich anfchließenden Architektur, zwei Pilafterordnungen im Mittelpavillon auffällt. Das Hôtel de Bouillon (Quai Malaquais), ein in drei Flügeln um den Hof gruppirter Bau, und die Chambre de Comptes (1740) werden noch als nach Aubry's Entwürfen entftanden genannt. ***Mouret*** (geb. zu Moussi le vieux 1705) erntete Anerkennung an Umbauten älterer Hôtels, namentlich des von *Lassurance* begonnenen Hôtel de Maisons, an welchem er die Treppen verlegte, den Hof künftlerifcher ausbildete, die Motive der Façade kräftiger geftaltete. Einige Neufchöpfungen feiner Erfindung find die Hôtels d'Auvergne (rue de l'Université, nahe rue de Poitiers, neben Hôtel de Maisons) und de Vertu (rue de Bourbon) u. f. w., ferner Fabriken, Färberei zu St. Denis 1736—1737 und königliche Bandfabrik zu Vilette (1746—1747). Außerhalb von Paris fchuf er ein Schloß des Marquis von Beaufremont bei Befançon und feit 1751 das Hôtel Dieu bei Retiro nahe Madrid. *Pierre Noel Rousset* (geb. zu Paris 1712, † 1763)

errichtete kleinere Arbeiten, wie das Haus Boucher (rue de Vivienne), die Wirthſchaftsgebäude des Schloſſes Livry und erweiterte das von *Cotte* errichtete Haus Le Gendre d'Armini (1749, rue neuve des Capucines), ferner das von *Boscrit* begonnene Landhaus Montmartel zu Brunoy, einen einſt glänzend ausgeſtatteten, in der Revolutionszeit zerſtörten Bau des durch ſeine Vorliebe für toll luxuriöſe Kirchenfeſte berüchtigten Sohnes des Finanziers Pâris. *Jean Michel Chevotet* (geb. zu Paris 1698, † daſelbſt 1772) änderte das Hôtel de Montigny (1718 von *Grandhomme* erbaut, rue St. Honoré), ein Doppelhaus von großen Abmeſſungen, um und errichtete nach 1733 das wohlerhaltene Schloß Champlâtreux bei Luzarches und jenes zu Arnouville, beide im Norden von Paris. Sein bekannteſtes Werk iſt der reich geſchmückte Pavillon de Hanovre an der Ecke rue Louis le Grand und des Boulevard des Italiens. *Pierre Caquet* entwarf für die Kirche der Prêtres de l'Oratoire (1745, rue St. Honoré), eine zwar keineswegs eigenartige, doch formal wohldurchgebildete Façade in deutſcher und korinthiſcher Ordnung. Der Architekt *Jean Baptiste Leroux* (geb. um 1676, † 1745) endlich, ein Schüler Dorsay's, hat dadurch, daß er ſeine Dekorationen im Stich herausgab, ſich einen Namen gemacht. Der Bau des Hôtel de Mazarin (ſpäter Rohan-Chabot), die Erweiterung von *Lassurance's* Hôtel de Roquelaure (1733), die Dekoration der Galerie im Hôtel de Villars (Fig. 68) und der Umbau von *Aubry's* Hôtel de Desmaré's ſind ſein Werk. In Letzterem wurde ſeitlich an das alte Gebäude ein ovaler Speiſeſaal und Freitreppen nach dem Garten angefügt. In Beziehung auf die Außenarchitektur hielt ſich Leroux an den alten Bau, verſagte ſich jedoch nicht, die ornamentalen Theile etwas reicher zu geſtalten.

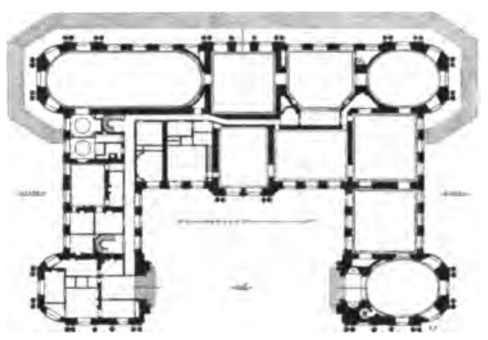


Fig. 69. Palais Bourbon zu Paris. Grundriss des Erdgeſchoſſes.

Wichtiger als dieſe Künſtler erſcheint, wenigſtens in kunſtgeſchichtlicheer Bziehung, *François Blondel* der Jüngere (geb. zu Rouen 1683, † 1756), nicht hinſichtlich ſeiner Pariſer Bauten, ſondern als Vermittler des dort herrſchenden Geſchmackes an das damals mächtig aufblühende Genf. Doch hiervon ſpäter. In der Pariſer Kirche St. Jean en Greve (früher das Hôtel de Ville) errichtete er 1733 den Chor und die Kommunionskapelle, von denen namentlich der erſtere einen zwar ganz welt-

lichen, doch höchſt ſchmucken Eindruck macht. Es iſt ein rechtwinkliger Saal, deſſen Oberlichtwände auf korinthiſchen Säulen und einer an Stelle von Architrav und Fries tretenden, reich und keck dekorirten Hohlkehle aufſitzen. Die Details ſind überaus reizvoll, ohne Ueberladung. Aehnliche Werke, namentlich dem Oppenort nachempfundene Altäre, errichtete er in der Kirche St. Sauveur. Im Privatbau bethätigte er ſich durch das Haus Rouillé (1732, rue de Poulies, am Louvre, jetzt abgebrochen), und durch ein dreiſtöckiges Landhaus zu Grand Charonne, an welchem er die erfreuliche Kunſt erkennen läßt, ſelbſt auf beſcheidener Grundfläche anſehnliche Räume zu ſchaffen.

Nicht alle Künſtler waren der Schule unterthan, nicht alle gingen den Weg der Anbequemung an die gegebenen Gedanken und Formen. Paris erfüllte ſich mehr und mehr mit künſtlerichen Kräften, welche durch die launiſche Geſtaltung ihrer Werke die Aufmerkſamkeit der Welt auf ſich lenken wollten, die durch das Ueberraſchende, Fremdartige zu reizen ſuchten. Namentlich der Einfluß Italiens macht ſich in ſehr bemerklicher Weiſe in dem zur Weltſtadt ſich erhebenden Mittelpunkte Frankreichs geltend.

Die Form der Gebäude „à l'Italienne“ für die eben geſchilderte Reihe franzöſiſcher Architekten muſtergiltig feſtzuſtellen, blieb einem Italiener vorbehalten, dem *Giardini,* dem Erbauer des Palais Bourbon (1722, jetzt Palais du Corps Legislative, ſpäter ausgebaut durch *Lassurance, Gabriel* und *Aubert,* umgebaut und mit der Säulenhalle gegen die Seine verſehen von *Poyet* 1804—1807) (Fig. 69 und 70). Dieſes Gebäude, herrlich am Seineufer gelegen, iſt unzweifelhaft einer der glänzendſten Paläſte von Paris aus jener Zeit. Der Grundriß erfüllt die Forderungen Leblond's, unterſcheidet ſich aber doch auch ſehr merklich von dem durch den franzöſiſchen Meiſter gegebenen Schema. Er gruppirte ſich in drei Flügeln um einen rechtwinkligen Hof. Der Haupteingang befand ſich jedoch nicht wie ſonſt regelmäßig in der Achſe des Hofes, ſondern es gab deren zwei in den vorderen Pavillons der Flügel. Der rechte führte in das ovale Vorhaus, welches mit etwa einem Dritttheil ſeiner Länge als runder Vorbau über die Seitenfaçade hinausragte. Daran ſchloß ſich das faſt quadratiſche Vorzimmer, weiterhin ein gleichgeformter, auch als Kapelle zu verwendender Speiſeſaal und ſchließlich wieder in einem Vorbau am Ende der Gartenfaçade der gleichfalls ovale Saal. In deſſen Achſe folgen der Paradeſchlafſaal, als Mittelraum der Front das große Kabinet und im ganzen linken Flügel die Galerie, die beiderſeitig mit runden Abſchlüſſen verſehen iſt. In der Mitte gegen den Hof liegt das Schlafzimmer, zwiſchen dieſem und dem Speiſeſaal der Geſellſchaftsſaal. Die übrig bleibenden Räume des linken

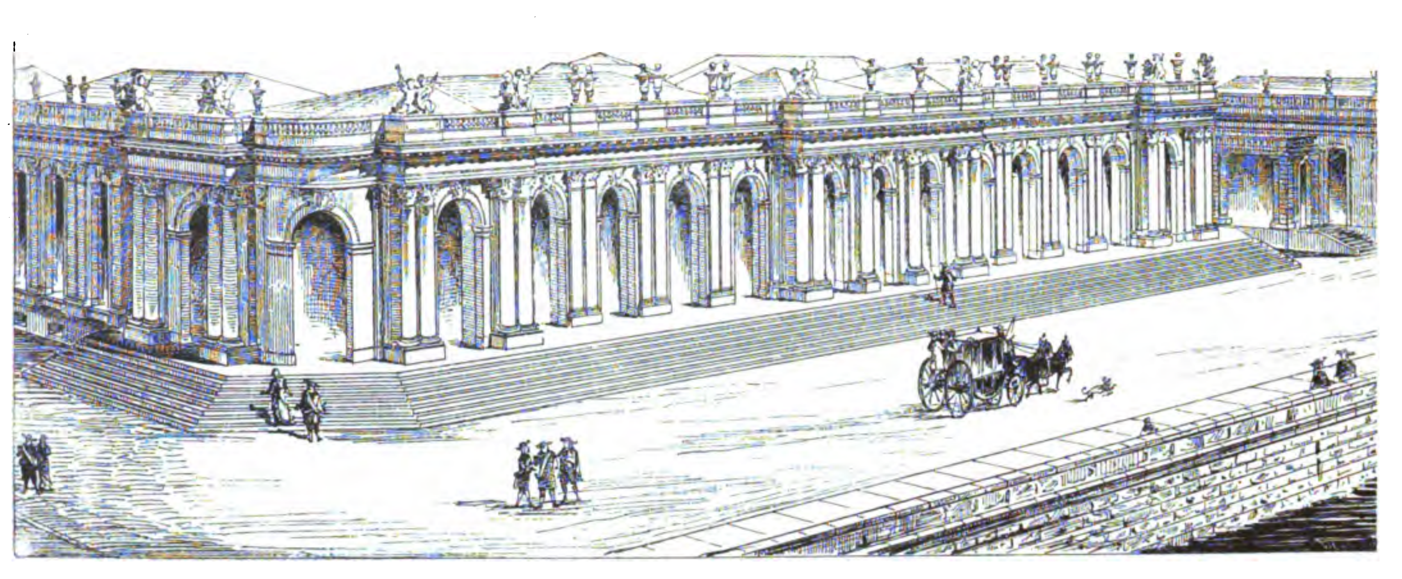


Fig. 70. Palais Bourbon zu Paris. Urſprüngliche Anlage.

Flügels ſind gefüllt mit kleineren Wohngelaſſen, geſchickt angeordneten Gängen und Treppen, Bädern u. ſ. w. Die reichere maleriſche Gruppirung der Maſſen, die Vorliebe für Räume von runder Grundform, die offene Villenartigkeit des einſtöckigen, mit flachem Dach bedeckten Gebäudes, die vornehme gaſtliche Breite der Raumvertheilung ſind ächt italieniſche Vorzüge, wenngleich der Bau in ſeiner ganzen Erſcheinung ſeine franzöſiſche Heimath nirgends verräth. Im Aufbau des Aeußeren, namentlich in der alle Theile gleichmäßig beherrſchenden korinthiſchen Ordnung in den Stichbogenfenſtern der Hoffront ſcheinen die Einflüſſe der franzöſiſchen Vollender des Werkes bedeutend geweſen zu ſein.

Ungleich mächtiger noch wirkte auf die Zeitgenoſſen ein zwar franzöſiſcher, doch wie es ſcheint in Turin ausgebildeter Künſtler, *Juste Aurèle Meissonnier* (geb. zu Turin 1693, † zu Paris 1750), jener Erfinder der abſichtlichen Unſymmetrie im Ornament. Meissonnier zeigt ſich in ſeinen Arbeiten durchaus als Schüler der letzten Barockperiode Italiens. In Bibiena's Entwürfen und in Juvara's Dekorationen von Stupinigi, in der Ausſchmückung des Palazzo reale zu Genua findet man die Keime ſeiner blendend geiſtreichen Kunſtweiſe. Bei ungewöhnlicher Sicherheit der Auffaſſung und völliger Beherrſchung des Techniſchen wußte er die franzöſiſche Feinheit und Anmuth mühelos und einheitlich durch die breite Pracht ſeiner Lehrmeiſter zu verjüngen. Mit dieſen verlachte er die pedantiſchen Forderungen der antikiſirenden Schule. Er iſt der erſte und auch faſt der einzige Franzoſe, der die Ueberlieferung Delorme's, Ducerceau's, Debroſſe's und Manſart's völlig bei Seite wirft und ſeine Kunſtweiſe als eine neue, beſſere, freiere, als höher berechtigt hinſtellt, wie es die überkommene war. Zumeiſt bethätigte er ſich im Kunſtgewerbe. Aber auch ſeine wenigen architektoniſchen Arbeiten müſſen ungemeſſenes Aufſehen erregt haben. So namentlich ſein Plan einer Hauptfaçade für St. Sulpice (1726), welcher uns im Stich erhalten wurde (Fig. 71). Derſelbe verdient eine eingehende Schilderung, denn er ſtellt die barockeſte bauliche Geſtaltung in Frankreich dar: An den Ecken erhebt ſich je ein rechtwinkliger Pavillon mit konkaven Seiten; dieſelben ſind durch eine ſchwere Halbſäulenordnung gegliedert und tragen über dem Gebälk der Front je eine monumental ausgebildete Uhr. Der Mittelbau iſt in konvexer Form angelegt und öffnet ſich in der Mitte durch eine freie Säulenſtellung. Die abgebrochenen Giebel über derſelben ſind faſt getreu von Bernini's Kirche S. Andrea auf dem Quirinal entlehnt. Das Obergeſchoß, welches ſeitlich durch

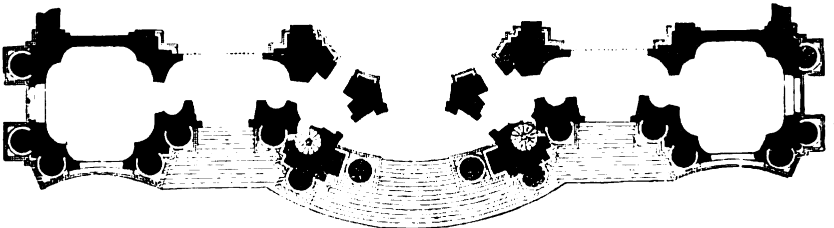


Fig. 71. S. Sulpice zu Paris. Entwurf Meiſſonnier's für die Façade.

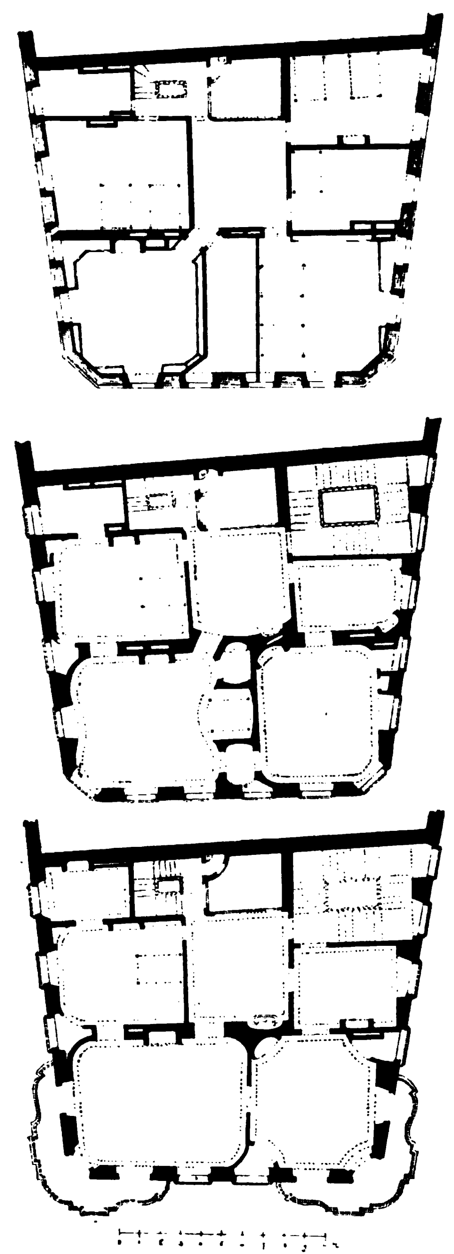


Fig. 72—74. Haus Bréthous zu Paris. Grundriffe des Dachgefchoffes und der beiden Hauptgefchoffe.

fchlichte Anläufe gegliedert wird, ift von einer ganz willkürlich geformten, jener der Schränke nachgebildeten Bekrönung. Ueber den Gefimfen der Querfchiffflügeln aber zieht fich von dem Thurme oberhalb der Vierung nach den Façaden Oppenort's eine lang geftreckte, eigenfinnig gezeichnete Konfole hin, welche mit dem Thurm felbft dem Bau eine faft indifche Ueberfülle der gefchweiften Formen giebt. Denn an Letzteren ift alles in Kurven gehalten. An Stelle der Pilafter gefchweifte Hermen; die Kuppel, die Profile, der Helm, jedes Detail in gefchwungenen Linien. Hier ift alfo wirklich Borromini's Theorie neu erftanden. Aber wenn bei jenem ein Ueberfchuß derber Kraft fich durch dieselbe Bahn bricht, fo tritt bei Meiffonnier die höfifche Verfchnörkelung des modernen Wefens, eine Ueberfeinheit, die in allem Geraden Derbheit und in diefer Ungefchliffenheit erkennt.

Das zweite architektonifche Werk Meiffonnier's ift das Haus Bréthous (zwifchen der Ponte S. Louis und Louis Philippe), welches wohl die höchfte Vollendung des franzöfifchen Wohnhaufes hinfichtlich der Grundrißgeftaltung darftellt (Fig. 72—75). Dasfelbe fteht auf einem nach vorn etwas zugefpitzten Grundftücke zwifchen drei Straßen. Schon im Erdgefchoß ift die Durchführung eines Ganges durch die linke Ecke des Gebäudes ein auffallender Zug. Im Hauptgefchoß liegen der Salon und das Gefellfchaftszimmer an der vorderen Front, Schlafzimmer und Kabinet zur Linken, Vorzimmer und Treppe zur Rechten, in der Mitte

das Speifezimmer und der fehr kleine Hof, an den fich die Nebentreppe reiht. Die Verbindung der Räume unter einander ift durch Abrundungen und Einbauchungen der Ecken mufterhaft vermittelt, fo daß die Unregelmäßigkeit des Grundftückes nirgends zur Geltung kommt. Ebenfo gefchickt ift die Schwierigkeit gelöft, die Bedienung aller Räume anftandslos zu vermitteln. Noch geiftvoller ift das obere Wohngefchoß mit

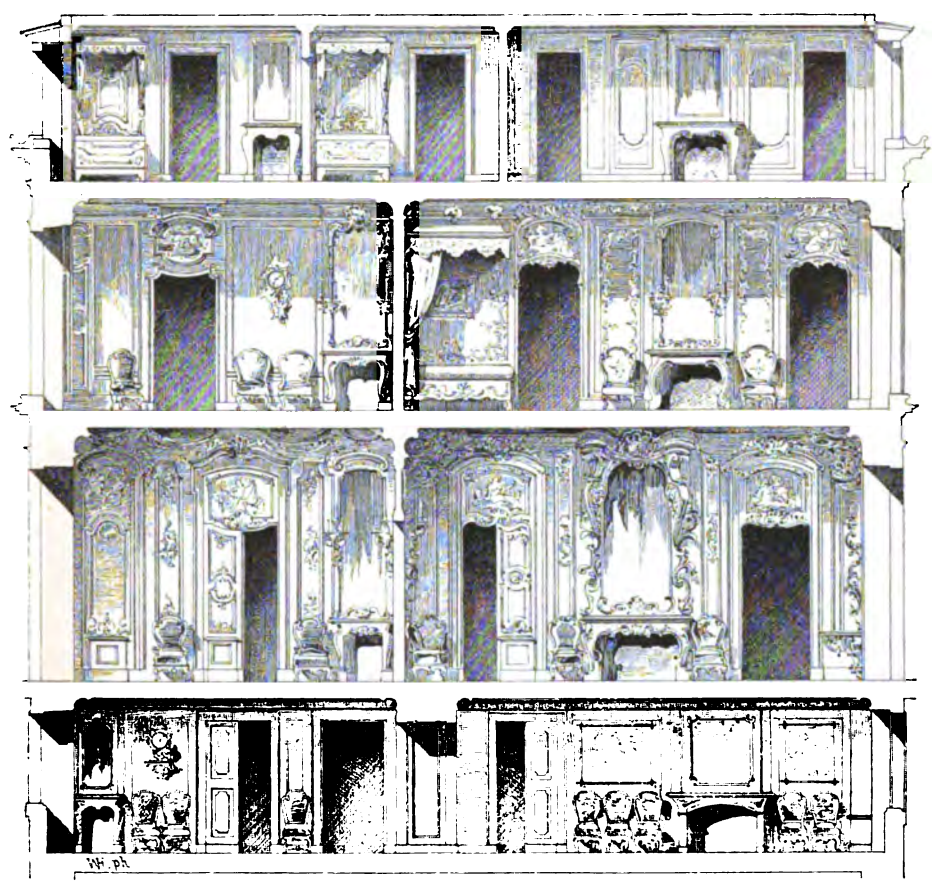


Fig. 75. Haus Bréthous zu Paris. Schnitt durch die Obergefchoffe.

feinem höchft anmuthigen Schlafzimmer, feiner zierlichen Wandbildung zumeift in Kurven, feiner Fülle von Schränken, wohnlichen Kammern und bequemen Nebenräumen. Diefer überrafchend feinen Planlöfung gegenüber hat die Façade wenig zu bedeuten: Im Erdgefchoß Quaderungen; die Fenfter der Oberftockwerke im Stichbogen mit reicherem Ornament als bei der Schule Laffurance's; die Wandflächen find durch Füllungen gegliedert.

Wie ſich Meiſſonnier aber eine reiche Innenarchitektur dachte, das hat er in ſeinen Stichen zu erkennen gegeben. Da iſt ein Plan zu einem Salon, für die Prinzeſſin Czartoryiska, welcher an Reichthum Oppenort weſentlich überbietend, in die Hauptgliederungen, die an den oberitalieniſchen Bauten übliche, ſtürmiſche Bewegung bringt. Selbſt mit den ſchwereren Gliedern, ſelbſt mit dem Gurtgeſims, vor dem die franzöſiſche Kunſt bisher die Achtung ſich gewahrt hatte, nimmt er die kühnſten Schwingungen vor. Noch wilder gezeichnet iſt der Saal des Grafen Bielinski (1734) (Fig. 76), eine Anlage von überwältigender Pracht, bei der aber jede Gerade vermieden und die launiſchſten Erzeugniſſe der Barockarchitektur überboten ſind. Die ſonſt in Frankreich als ein ſo weſentliches Erforderniß der Schönheit gerühmte Symmetrie wird mehr und mehr aufgegeben, die Willkürlichkeit der Schmuckweiſe erſcheint als eine grundſätzliche, nur die maleriſch plaſtiſche Gliederung der Maſſen behält künſtleriſche Bedeutung. Die Architektur wird zum Spielzeug in den Händen ihres Bildners, der eine beſondere Freude daran hat, in ſeinen Stichen ganze Aufbauten und Bogenſtellungen zu biegen, zu ſtrecken, abzubrechen, kurz ſeinen krauſen Abſichten gemäß umzuformen, wie ein weich-bildſames Wachs. Dabei beginnt der Naturalismus eine immer größere Rolle zu ſpielen, Blumen wachſen aus dem Ornament hervor, Blattranken ſchließen ſich um dasſelbe, die Deckenmalerei entlehnt die barockeſten Ideen aus Italien, die Möbel ſchließen ſich an vielgewundener Form den Wandverkleidungen, dieſe womöglich überbietend, an. Ueberall eine Uebertreibung, ein Vergewaltigen, eine geſuchte Verſchnörkelung, überall aber auch eine Meiſterſchaft, die den Zorn über die Verunſtaltung der Form nicht aufkommen läßt.

Aus den Stichen geht hervor, wie weit von Paris Meiſſonnier noch geſchätzt wurde: für Portugal wie für Polen erhielt er Aufträge. Der Ausbau des Palais des Baron Rezenval und des Herzogs de Mortemart (1724), zahlreicher Kapellen beſchäftigten ihn, gaben ſeiner Phantaſie Anregung zu neuem Ueberbieten des Geleiſteten.

Es war ja nicht ein Zufall, daß Meiſſonnier in Paris erſchien und Anerkennung fand. Der Geiſt der Stadt forderte ihn, jener Geiſt, welcher in Voltaire ſeinen Ausdruck fand.

Auch *Thomas Germain* (geb. zu Paris 1673, † daſelbſt 1748) gehört in die Reihe jener merkwürdigen Kunſthandwerker, welche beſtimmend ſelbſt auf die Architektur ihrer Zeit wirkten. Er war Goldſchmied, wie ſein nicht minder berühmter Vater *Pierre Germain* (geb. 1647, † 1684), war an der Pariſer Akademie, ſpäter in Rom gebildet, dort erfüllt worden von dem Geiſte des Barockſtiles, ſoll ſchon in Livorno eine

armenifche Kirche errichtet haben und kam endlich nach Frankreich zurück, nachdem er bereits einen geachteten Namen erworben hatte. Hier erhielt er den Auftrag, die in Ruinen liegende Kirche St. Louis du Louvre (1740) wieder aufzubauen. Diefelbe lag innerhalb des Stadtviertels zwifchen Louvre und Tuillerien und ihre Erneuerung kann als Beweis dafür gelten, daß der Plan, die dort ftehenden Bauten niederzulegen, feit dem Beginnen des Baues von Verfailles als gänzlich aufgegeben betrachtet wurde. Die Kirche war einfchiffig, hatte ziemlich flache, nifchenartige Seitenkapellen und einen im Halbkreis gefchloffenen Chor. Die Innenarchitektur korinthifcher Ordnung mit Tonnengewölbe vermag unfere Aufmerkfamkeit nicht zu feffeln. Dagegen war die Façade wieder eine folche, welche, entfprechend dem flachrunden chorartigen Abfchluß des Langhaufes, in einer nach vorne gekrümmten Kurve fich aufbaut und dazu noch die untere jonifche Ordnung fo geftaltet, daß die Flügelpilafter wieder vorgezogen wurden, der Grundriß alfo eine Wellenlinie bildet. Die gleichzeitigen Architekten erkannten auch hierin die Abficht, von den gewöhnlichen Formen abzuweichen, die Hinneigung zu dem verketzerten Stil Borromini's, eine zuweit gehende Freiheit gegen die Regeln der klaffifchen Architektur, kurz alle jene Fehler und Unfchönheiten, welche fie den Italienern vorwarfen. Nur in ornamentaler Beziehung gaben fie Germain unbedingtes Lob. Es ift aber überaus bezeichnend, daß die Parifer fich durch einen Goldfchmied barocke Kirchenfaçaden bauen ließen, weil die heimifchen Architekten, dem Gefchmacke der Menge entgegen, an der klaffifchen Regel, freilich mit fchon erfchütterter Ueberzeugung, fefthielten.

Diefe Ueberzeugung fand gerade damals einen neuen und verfchärften Ausdruck in dem Werke des *Louis Géraud de Cordemoy* (1651—1722) [1]. Derfelbe beklagte es, daß bei den Bau- und Kunfthandwerkern und fogar bei den Malern und Bildhauern ein fchlechter Gechmack herrfche und verwies diefelben auf die Baukunft. Daß die Kenntniß ihrer Regeln zugleich mit ihren in bauwiffenfchaftlichen Werken dargelegten Grundfätzen über die Kreife der akademifch gebildeten Architekten nicht hinausgedrungen fei, fchiebt er dem Umfang und der Unklarheit der Lehrbücher zu. Schon ift er durch den Gang der Kunftentwicklung zur Bevorzugung der freieren Anfchauungen Perrault's vor jenen Blondel's durchgedrungen. So giebt er denn in feinem Büchlein zunächft eine kurze und treffliche Darftellung der Lehre von den Ordnungen, wie fie

[1]) Nouveau traité de l'architecture, utile aux entrepreneurs, aux ouvriers et à ceux qui font bâtir. Paris 1706. — Siehe hierüber die treffliche Arbeit Dr. Paul Schumann's: Barock und Rococo. Leipzig 1885.

fich aus derjenigen der italienifchen Hochrenaiffancemeifter herausgebildet hatte. Hierin bringt er wenig Neues. Wichtiger ift, daß er die von der gleichzeitigen Kunftphilofophie als Grundbedingung der Schönheit anerkannten Forderungen der Wahrheit und der Uebereinftimmung mit der Natur auch für die Baukunft als berechtigt anerkannte und, auf diefem Boden der Anfchauung ftehend, nun auch die Antike kritifch zu behandeln begann. Man muß fich auf Blondel's Stellung zurückverfetzen, um die Kühnheit diefes Unternehmens zu verftehen. Blondel war der Boileau der Architektur gewefen; wie diefer eine literarifche, hatte er eine architektonifche Religion gründen wollen. Das Streben nach dem Formenrichtigen und nach einer durch die Vernunft zu regelnden, grundfätzlich feftftehenden Richtung des kunftwiffenfchaftlichen Denkens, dies waren auch für die Architektur die Erbfchaft des großen Zeitalters, jener klaffifche Geift, der Frankreich bisher nie völlig verlaffen hat und ihm die Grundlage für fein ficheres Schönheitsempfinden felbft in Zeitaltern der Ausfchreitung zum Wilden oder zum Allzuzahmen fchuf.

Zunächft galt in der Kunft die Forderung der Wahrheit und Natürlichkeit. Das waren Gedanken, welche fich nicht ohne Weiteres auf die Architektur übertragen ließen. Für die Malerei fand *de Piles*[1]) die Wahrheit noch in der vollendeten Nachbildung des Gegenftandes und der Maler *Coypel* will die Natur als treuen Führer einer auf feften Grundfätzen begründeten Kunft angefehen wiffen. Aber doch räth er feinen Schülern, die Natur mit der feinen Zeichnung der Antike zu verbinden. So fuchte auch Cordemoy die Natur an der Hand der Antike. Er fand fie in der Erzählung Vitruv's, daß der Tempelbau der Griechen eine Umfchreibung der aus rohen Balken gezimmerten Hütte darftelle. Auf Grund diefer Anfchauung prüfte er die Formen im Ganzen und im Einzelnen und kam er zu der Meinung, daß die Piedeftale unter den Säulen, die Anfchwellung und namentlich die Windung von Säulen unrichtig, weil nicht an den Stützen der Hütte nachweisbar feien. Er fprach gegen Halbpilafter, gegen die Verkröpfungen und für den abfchließenden Werth der Gefimfe und Giebel, als Glieder, über welchen nur die Dachdeckung noch zu liegen habe. Nicht nur die Formen der Hütte fchienen ihm vorbildlich, fondern namentlich auch ihre Einfachheit. Daher wendete er fich gegen den Reichthum in der Architektur und kam nun von Blondel's Satz, daß die Schönheit nicht den Reichthum bedinge, zu der Anfchauung, daß diefelbe vielmehr in der Einfachheit bestehe.

Wir finden alfo hier den Aefthetiker bereits in vollem Gegenfatz zu den ausführenden Künftlern, den erwägenden Gedanken als weiter

---

[1]) Cours de peinture par principes. Amfterdam u. Leipzig 1766.

entwickelt, wie es die architektonifche Form war, die Einbildungskraft mithin im Streit mit der Vernunft. Es beginnt mehr und mehr die Erwägung dem fchaffenden Geifte Feffeln anzulegen, bis endlich diefer, völlig erlahmend, ein Opfer äfthetifcher Folgerichtigkeit wird.

Freilich fand Cordemoy bei den Künftlern noch wenig Beachtung. Wir werden das Buch feines geiftigen Nachfolgers *Laugier* fpäter eingehender zu betrachten haben, der die leitenden Gedanken weiter ausfpann und fomit erft entfcheidenden Einfluß auf die Entwicklung der Baukunft gewann.

Und wie neben Oppenort Watteau, fo fteht neben Meiffonnier *François Boucher* (geb. zu Paris 1703, † dafelbft 1770). Man unterfcheide Boucher's Jugendzeit von feiner fpäteren Periode, jene Zeit, in welcher er weniger als Maler, fondern mehr als gefchickter und leicht fchaffender Ornamentift wirkte, und nachdem er in Italien nach Albano und Cortona ftudirt hatte, nun in den Parifer Zeichenftuben nach Watteau feine leicht flüffige Begabung ausbildete. Nach vielen Richtungen ähnelt er dem älteren Meifter. Die Anmuth hatte er mit diefem gemein, wie auch die Liebe für die grünende, blühende Natur. Aber auch er fah fie im Menfchen gern durch die Brille des Theaters. Die Verkleidung fpielt eine große Rolle bei ihm, wenngleich feine Geftalten der Mehrzahl nach unbekleidet find. Es fehlt den Figuren die einfache Wahrheit; fie ftellen ftets etwas anderes dar, als fie find. So ein keckes Parifer Perfönchen kugelt fich fo ungezwungen mit Amoretten herum, daß man fie wirklich beinahe für unfchuldig, oder für eine Venus, eine Nymphe zu nehmen geneigt ift!

Boucher's höchftes Ziel ift die Anmuth. Er fucht fie nach feiner Art in der Einfachheit. Seine Geftalten haben nicht die großen Bewegungen und die fchwellenden Gewänder der vorhergehenden Zeit. Sie ftehen nicht in mächtigen Architekturen und vor fchwerem, faltig gerafftem Vorhangftoff; fie wirken nicht durch das Beiwerk; fie haben nicht eine bedeutungsvolle Aufgabe, fie ftellen dem Befchauer kein Räthfel. Das Eigenartige an ihnen ift zumeift, daß fie gar keinen eigentlichen Zweck haben, fondern ganz um ihrer felbft willen in einem nicht forgenfreien, aber doch forglofen Dafein fich heiter ergehen. Darum find auch Kinder und kindliche Mädchen ihm die liebften Gegenftände der Darftellung. Stellte Watteau die vornehme Welt in ihren Gärten und bei ihren galanten Feften dar, fo fucht Boucher die Heimath feiner Geftalten auf den Wolken oder in der dörflichen Einfamkeit, unter jenen, über deren leicht befiegbare Harmlofigkeit der vornehme Städter und Hofmann lächelt. Aber all diefen Geftalten ift ein bezeichnender Zug eigen, die Lüfternheit. Boucher ift felten liederlich

im gemeinen Sinne, er bewahrt ſtets die äußere Form, ja er iſt ſogar in vielen Dingen von leicht erkennbarer Vorſicht. Er hat ſeine Grenzen, bis an welche heranzugehen ihm geſtattet erſcheint; und dieſe ſind immer dort gezogen, wo die Lüſternheit in platte Sinnlichkeit übergehen würde. Bis an dieſe Grenzen aber heranzugehen iſt einer der ſeine Kunſt beherrſchenden Züge. Er iſt nicht gemein, ſondern zweideutig. Je verſteckter aber die Zweideutigkeit iſt, deſto ſicherer iſt ihre Wirkung in einer überfeinerten Geſellſchaft. Er ergötzt die Frauen ſeiner Zeit, ohne ſie zum Erröthen zu zwingen, indem er ſie über die prickelndſten Dinge unterhält, aber ihnen die Möglichkeit läßt, beim Anhören harmlos ſich zu gebärden.

Boucher wurde Direktor der Akademie und der Gobelins, trat mithin in die Stellung, welche Lebrun geſchaffen hatte. Hierdurch kennzeichnet ſich der Wandel der künſtleriſchen Anſchauungen auf das Beſte.

Ehe unſere Darſtellung weiterſchreitet, bedarf es eines kurzen Rückblickes auf den Entwicklungsgang der Architektur.

In der Mitte des 16. Jahrhunderts war durch Palladio und Vignola der Renaiſſance dadurch ein Abſchluß gegeben, daß man dem urſprünglichen Ziel derſelben, der Formenſprache der Antike, eine geſchloſſene Geſtaltung gab, und war ſomit erreicht worden, daß die formalen Beſtrebungen minder hervortraten und eine freiere Verwendung der Glieder ermöglicht wurde. Die Strenge der religiöſen Auffaſſung, die Kraft der kirchlichen Reform verhinderte es, daß Italien ſchnell zu einer barocken, alſo von der Grundlage der Antike zu völlig freier Ausdrucksform gelangenden Kunſtentfaltung kam. Vielmehr richteten ſich die Abſichten der Künſtler auf die Löſung der Frage, wie mittelſt der von der Renaiſſance überkommenen Formen, ohne weſentliche Aenderung der Sprache der Ton der Architektur zu verſtärken, ihren Gebilden eine erhöhte Bedeutung und Größe zu geben ſei. Dieſe Richtung fand in Bernini ihre höchſte Vollendung.

In Frankreich, wo die antiken Ruinen minder nahe und der Einfluß der hier volksthümlichen Gothik ein länger dauernder war, kam man erſt viel ſpäter zu der Ueberwindung aller nicht antiken Elemente, zur Hochrenaiſſance Palladio's und Vignola's. Man kam hier im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts zu ähnlichen Zielen, wie in Italien im dritten Viertel der 16. Jahrhunderts.

Von den umliegenden Kunſtgebieten war einſtweilen nur Belgien und Holland von Bedeutung. Letzteres war Frankreich in der Schaf-

fung eines klaſſiciſtiſchen Stiles vorausgeeilt, erlangte aber als proteſtantiſcher und freier Staat keinen Einfluß auf das katholiſche und deſpotiſch verwaltete Frankreich, während Belgien in um ſo lebhaftere Beziehungen zu Paris trat, je mehr es in politiſcher Hinſicht vom Nachbarreiche abhängig wurde. Dort hatte das bewegliche Weſen des Volkes die Formenſtrenge und klaſſiſche Regel nicht aufkommen laſſen. Belgiſche und italieniſche Einflüſſe aber begannen durch Lebrun den Kampf mit der ſtrengen Blondel'ſchen Schule. Der Zwieſpalt zwiſchen dem Geiſt des Palladio und des Michelangelo führte nochmals ein Ringen herbei, welches zunächſt in der höheren Baukunſt zum völligen Siege des Erſteren führte, ohne daß jedoch die Kraft des Gegners gebrochen wurde. Denn in der Folge eroberte ſich dieſer im Kleinen Stellung nach Stellung, und wie der Katholicismus langſam ſich an die Arbeit machte, zurückzunehmen, was er einſt in offener Geiſtesſchlacht an Gebiet verloren, so brachte das Barock nun das ganz katholiſch gewordene Frankreich durch eine vom Kunſtgewerbe ſich mehr und mehr auf alle Schaffensgebiete erſtreckende Geſchmacksänderung auf ihm verwandte, aber verfeinerte, kraftloſer und zierlicher gewordene Formen, auf das Rococo.

Aber die wiedergefundene und hochgehaltene Lehre des Palladio ließ ſich nicht auf ſolche Weiſe beſeitigen. Die folgende Zeit zeigt uns die Gegenanſtrengungen, welche von dem öffentlich anerkannten Mittelpunkte des guten Geſchmackes, von der Architektur-Akademie ausgingen. Dieſe war abhängig vom Hof, der ihre Mitglieder ernannte. Sie mußte alſo in vielen Dingen nachgeben und ſich den Launen der den Herrſcher beherrſchenden Mode anbequemen. Aber ſichtlich führte das Streben der beſſeren Geiſter immer mehr nach der klaſſiſchen Richtung hinüber, bis in der Pompadour auch der Hof für dieſe gewonnen war.

Auch in der Dichtung war der klaſſiſche Stil raſch verfallen. Auf die großen, ſchwungvollen Dramatiker folgte ein bewegliches Geſchlecht, das im zeitgenöſſiſchen Luſtſpiel die leichtfertigen Sitten des Hofes wiederzugeben beſtrebt war. Der Bruder des Erbauers der Louvrefaçade, Charles Perrault, warf die nun jahrelang umkämpfte Frage auf, ob die Antike oder die Modernen vorzuziehen ſeien. Man begann an den Geſetzen zu rütteln, welche Boileau aufgeſtellt hatte. Es entſtand eine dem Glauben an die Alten gegenüber ketzeriſche, dafür aber nationale Richtung, die freilich weniger in den ritterlich-frommen Regungen der Vorzeit als in keckem Junkerthum und leichtfertiger Selbſtgenügſamkeit ihren Ausdruck ſuchte.

In jener Zeit hub der Einfluß Englands an, die Geiſter der Beſten

auf andere Dinge zu lenken. Milton, Algernon Sidney und Locke begannen in Frankreich gewürdigt zu werden. Das klägliche Ende der vom Roy-soleil beliebten Staatswirthschaft ließ das Wort Freiheit wieder in neuem Glanze erscheinen. Frieden und Achtung der Völker unter einander, Mildthätigkeit und Rechtthun im bürgerlichen Leben, die von der Herrschsucht der Fürsten und Kirchen beleidigte öffentliche Moral begannen durch die Literatur, durch die wachsende Macht des vom Sittenverfall weniger betroffenen Bürgerthums sich die Leitung im Geistesleben der Nation zu erringen.

Der Deismus Englands kam wie eine Erlösung für das unter einer stumpfen und starren Bigotterie seufzende Frankreich, jene vermittelnde Philosophie, welche Offenbarung und Kirche bekämpft, aber fest an der Persönlichkeit Gottes und an der persönlichen Unsterblichkeit hing. Der Apostel dieser auf französischem Boden völlig umgestalteten, freier entwickelten Lehre war Voltaire.

Voltaire zu schildern, überlasse ich Ranke das Wort. Der Meister der Geschichte hat zu schlagend in dem leitenden Schriftsteller auch das Kunstthum jener Zeit gezeichnet, als daß ich mir versagen könnte, seine Darstellung wiederzugeben. Man braucht nur einige Worte umzustellen, um eine Schilderung der Kunst jener Zeit zu haben. „Corneille,“ sagt Ranke, „ist staatbildenden Ideen zugewandt, schwungvoll, kriegerisch rhetorisch; Racine vor allen Dingen religiös und der Kirche ergeben; Voltaire widmet sich in seinen besten dramatischen Produktionen der abstrakten Ideen von Knechtschaft und Freiheit, wie sie in England gefaßt worden waren, oder er bekämpft den Fanatismus, dem er fast einen noch größeren Einfluß auf die französische Geschichte zuschreibt, als er wirklich gehabt hat. . . . Dadurch wendet er sich von dem Ueberlieferten, Nationalhistorischen gewaltsam ab. Die klassischen Formen athmen den Geist der Opposition: überdies aber ist er unendlich beweglicher als seine Vorgänger, mannigfaltiger, regsamer. Mit Vergnügen wirft seine Muse das tragische Gewand von sich ab und erscheint in frivoler Geberde auf dem Markt, wo ein vornehmer und niedriger Pöbel an dem Gemeinen seine Freude hat. Oder sie dringt in die Bibliotheken ein; mit raschem, leichtem und leicht zu befriedigendem Talent weiß sie sich über das Vergangene zu unterrichten und tritt dann kecken Muthes den Gelehrten entgegen, welche erstaunt und geneigt sind, ihr zu folgen: zuweilen ernst und sorgfältiger Ausführung, meistens scherzhaft und leichtfertig, immer wohlredend und den Sinn der Menschen treffend, sammelt sie ein ungeheures Publikum in aller Welt um sich, das ihr mit unermüdeter Aufmerksamkeit Gehör schenkt.“

Die französische Architektur jener Zeit besaß zwar keinen Voltaire,

doch lebte fein Geift in ihr. Es war ihr, wie dem Meifter des Witzes, bei aller Schärfe des Ausdrucks der fie bewegenden Gedanken die nicht eben mannhafte Anbequemung an das Vorhandene eigen. Sie war klaffifch, ohne deshalb unmodifch werden zu wollen. Sie war fich des für richtig gehaltenen Weges zur Antike wohl bewußt, ohne mit Starrheit demfelben zuzueilen. Ihre Aufgabe fchien vielmehr die Gegenfätze an einander zu rücken, um fie erft recht auffällig zu zeigen. Sie müht fich, das nun in den Vordergrund tretende Lobwort der „vornehmen Einfachheit" zu verdienen und huldigt doch dem reizendften Prunk des Rococo, fie ftellt die Gefetze der Klaffik wieder in vollfter Strenge auf, um fie zu Gunften der Neigungen ihrer Bauherren in den Inneneinrichtungen beifeite zu fetzen. Schon Hardouin-Manfart zeigt ein folches Doppelgeficht. Mehr noch feine Schüler und Nachfolger.

Vor allem aber wich man nicht von der Forderung ftreng antiker Sprache und Regel ab. Diefe war der Ehrenfchild, welchen man den Bauten außen anhängte, um dahinter um fo ungeftörter modern fein zu können. Die Kunft Rom's wieder zu fchaffen, war der Inhalt des Bauprogrammes jener Zeit, man würde fchwerlich abfichtlich von den Formen der alten Kaifergröße abgewichen fein. Man verfuchte nur fchüchtern Neues in ihrem Geifte zu erfinden. Aber man war nicht eben troftlos darüber, daß die antiken Vorbilder für Manches fehlten, daß man hierin franzöfifch, zeitgemäß fein konnte.

Es mußte die allgemeine Lage der Parifer Kunft gefchildert werden, damit man die drei leitenden Architekten jener Zeit verftehe. Der „kecke Muth", der in Voltaire den Gelehrten entgegengetreten war, er trat in Oppenort und Meiffonnier vor die Mitglieder der Bauakademie und die vom Hofe bevorzugten Architekten. Auch fie waren „erftaunt und geneigt ihnen zu folgen".

Diefe bevorzugten Architekten waren: *Robert de Cotte* (geb. zu Paris 1656, † zu Paffy 1735), feit 1699 Direktor der Akademie, feit 1708 Nachfolger Hardouin-Manfart's als erfter Baumeifter des Königs und Ober-Auffeher der Königlichen Gebäude, Gärten, Künfte und Manufakturen, *Germain Boffrand* (geb. zu Nantes 1667, † 1754), Kgl. Baumeifter, erfter Ingenieur und Ober-Auffeher der Straßen und *Charles Etienne Briseux* (geb. zu Beaume-les-Dames 1680, † 1754).

Cotte's gefchah bereits Erwähnung. Er gilt für jenen Meifter, der die Einfügung von Spiegeln in die Dekoration der Innenräume, namentlich an den Kaminen, erfand. Wir fahen ihn vorzugsweife in Verfailles thätig als die gefchickte Hand, welche *Hardouin-Mansart*

bei der Einrichtung der Gemächer Ludwigs XIV. und der Maintenon unterſtützte und dieſelben in den letzten Jahren, wie es ſcheint, ſelbſtſtändig leitete. Einen weſentlichen Antheil nahm er am Bau des großen Trianon. Zu beiden Seiten eines ausgedehnten Schloßhofes befinden ſich die einſtöckigen Gebäudetrakte, während gegen den Garten zu eine offene Halle mit je 9 Paar gekuppelten joniſchen Säulen ihn abſchloß. Die langen Gartenfronten ſind durch entſprechende Pilaſter gegliedert. Das Gartenparterre iſt zur Rechten von einer ausgedehnten Galerie eingefaßt, an das ſich ein weiterer Flügel, Trianon sous bois genannt, anſchließt.

Unter den Pariſer Palais, welche nach Cotte's Plan erbaut wurden, iſt das älteſte das Hôtel de Richelieu (1704, ſpäter d'Etrées, rue de Grenelle, jetzt ruſſiſche Geſandtſchaft), Grundriß wie Façaden ſind gleich einfach und vornehm im Sinne Blondel's gehalten. Das Hauptgebäude wird durch eine Längswand in zwei gleich tiefe Theile getrennt. Nach dem Hof zu befindet ſich in der Mitte ein Vorhaus, daran links ſich anſchließend ein Zweites, welches zu der im Riſalit liegenden ſtattlichen Treppe führt, rechts dagegen der Speiſeſaal, die Garderobe und im Riſalit eine Nebentreppe. Nach dem Garten zu, dem erſten Vorhaus entſprechend, iſt das Vorzimmer, links Schlafgemach, Kabinet und Nebenräume, rechts das Empfangs- und das Schlafzimmer angebracht. Das Mittelriſalit iſt gegen den Hof zu durch drei ruſticirte Arkaden im Erdgeſchoß, darüber eine joniſche Pilaſterſtellung und einen Giebel, gegen den Garten durch eine einfachere Architektur vor den ganz ſchlichten Flügeln hervorgehoben.

Das Hôtel de Duret (1710, ſpäter du Ludes, rue St. Dominique) ſpricht dieſe ſchlichte Haltung noch deutlicher aus. Nach der Straße liegen zwei Höfe, nach dem Garten zu die Flucht von ſieben Räumen mit zweiſtöckiger, ſechszehnfenſtriger, faſt kaſernenartig glatter Front. Gleich einfach im Aufriß iſt das auf ſchmalem Grundſtücke erbaute, doch bereits 1749 durch *Pierre Noel Rousset* verbreiterte Hôtel de Gendre d'Armini (1713, rue neuve des Capucines) mit langgeſtrecktem Vorhof und tiefem Wohnhaus von nur ſieben Fenſter Gartenfront.

Anſcheinend erſt nach dem erfolgreichen Auftreten des Laſſurance weicht Cotte in ſeinen Façaden, der herrſchenden Mode nachgebend, mehr von der alten Schule zu reicherer Geſtaltung ab. So ſchuf er das Hôtel de Conty (1716—1719, ſpäter du Maine, rue de Lille, neben der ſpaniſchen Geſandtſchaft, jetzt umgebaut), deſſen breite Façaden, namentlich die gegen den Garten gerichtete, bereits in den Schlußſteinen der Stichbogenfenſter, ſowie der Rundbogenfenſter des Mittelriſalites, in den Konſolen des Balkons vor letzterem und den

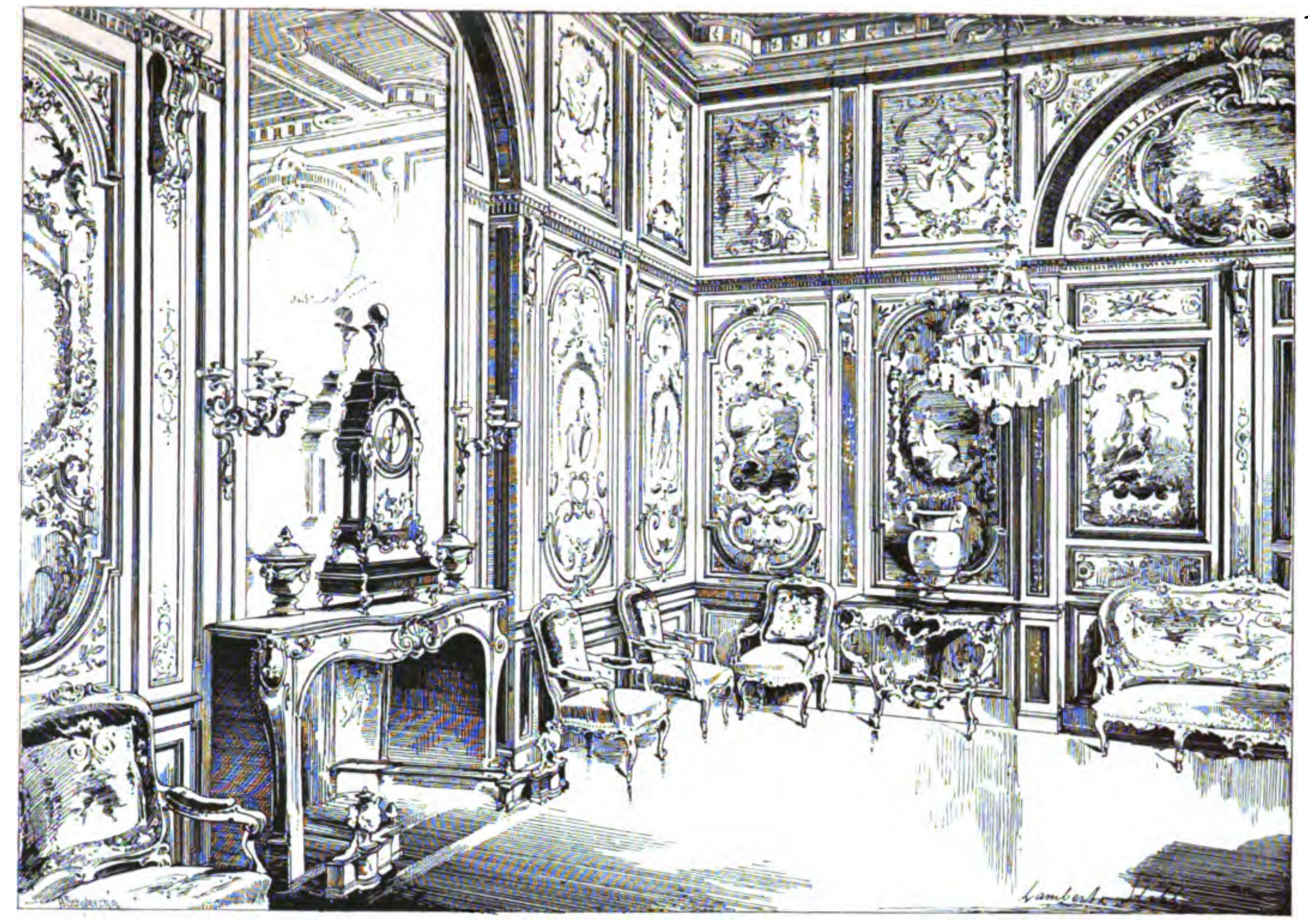


Fig. 76. Schloss Fontainebleau, Salle du Conseil.

beiden feitlichen Vorlagen die willkürliche Bildung, die Linienverfchlingung der neuen Kunftart zeigen. Ebenfo ift der Mangel einer Ordnung in der Hoffront auffällig. Diefe öffnet durch fieben neben einander gelegene Rundbogenthüren den Zugang zu dem breiten Vorhaus. Eine ftattliche Freitreppė legt fich vor diefelben, während vom Garten nach der hinteren Zimmerflucht nur zwei Stufen führen.

Im Hôtel de Vrillière, jetzt Bank von Frankreich, fchmückte Cotte eine noch heute trefflich erhaltene, 1868 erneuerte Galerie (1713—1719) mit aller Pracht jener Zeit aus und fchuf fomit ein beachtenswerthes Beifpiel feiner Leiftungsfähigkeit, welches bei der Betrachtung der Inneneinrichtung von Verfailles als Wegweifer dienen kann. Das große Tonnengewölbe des lang geftreckten Raumes ift durch gemalte Architektur und vergoldete Rahmen in Felder getheilt. Die Hauptgliederungen bilden jedoch kaffettirte Marmorgurte, an deren Fuß je kameenartige Gemälde und weiße Statuen angebracht find. Die Wände felbft find durchweg in Holzvertäfelung ausgeführt, in Weiß und Gold gehalten; ebenfo das feine Konfolenkranzgefims, die vergoldeten korinthifchen Kapitäle an den Pilaftern, deren weiße Füllungen mit Goldornament verfehen find. In die Wandflächen find Bilder eingelaffen, deren etwas fchwer vergoldete Rahmen in namentlich nach oben und unten reich gefchwungenen, aber ganz fymmetrifch angeordneten Linien gehalten find. In den abgerundeten Ecken der Galerie befinden auf vielfach gegliedertem Sockel fich Nifchen mit Statuen, Mohren in Gold und herrlich zum Ton des Ganzen ftehendem Braun. Von befonderem Reichthum find die Thüren refp. der Kamin an den Schmalfeiten, über welchen vergoldete Statuengruppen angebracht find. Die jetzt erneuerten Bilder find leider unfrei im Ton und beeinträchtigen die Feinheit des in fchwerfter Pracht prunkenden, überaus eigenartigen Raumes.

Wir haben fchon der bedeutenden Thätigkeit Cotte's an der inneren Ausftattung des Schloffes Verfailles Erwähnung gethan. Die unter Ludwig XIV. eingerichteten Zimmer befinden fich links vom Marmorhofe im Anfchluß an das Schlafzimmer Ludwigs XIV. Sie find verhältnißmäßig klein, dicht an einander gereiht und wohnlicher als jene unter dem großen König eingerichtet. Das bedeutendfte darunter ift der neben dem eben genannten Mittelraum des Schloffes genannte „Salle du Conseil“ (Fig. 76). In diefem ift an Stelle der architektonifchen Wandglieder fchon völlig ein Rahmenfyftem getreten. Die Achfen nehmen im Halbkreis gefchloffene mächtige Spiegel ein; die geradlinig abgetheilten Prachtthore mit ihren Supraporten laffen breite Pfeiler übrig, welche wieder durch gefchweiftes Rahmenwerk und in

diesem durch Reliefembleme, beide in reichster Schnitzerei, geschmückt wurden. Die Blumengewinde und Bandgehänge, alles Ornament erhält eine mehr naturalistische Behandlung. Die Farben sind Gold und Weiß. Die Decke ist glatt und war wohl für Malerei bestimmt. Das anstoßende Schlafzimmer Ludwig XVI. ähnelt dem eben geschilderten in der Ausstattung, die es an Feinheit der Durchbildung fast noch übertrifft. Der den beiden Fenstern gegenüber gelegene, durch breite Pfeiler abgetrennte Alkoven ist von mächtiger Breite. Hier wurden auch an der Decke, wenigstens in den Ecken leichte Stukkirungen angebracht. Der anstoßende „Salon des Pendules", ausgezeichnet durch eine in das Parquet eingelegte, den Meridian darstellende Linie, hält gleichfalls die Strenge der Grundmotive der Wandvertheilung völlig auf und gefällt sich vorzugsweise in der feinen Ornamentation der Profile an den Vertäfelungen. In dem „ancien cabinet des Agates" erscheint die Dekoration weiß auf leichtem Graublau, Gold dagegen nur an den Thüren und Supraporten-Umrahmungen. In dem entzückend reichen, 1736 eingerichteten „Cabinet de Louis XVI." sind namentlich die Embleme und Blumengewinde, sowie die aus Eckkartuschen, Kinderfiguren und Netzwerk gebildete Stukkdecke als Werke von hervorragendem, künstlerischem Reiz beachtenswerth. Obgleich dasselbe nach Cotte's Tod entstand, offenbart es noch ganz seinen Geist, im Gegensatz etwa zu den damals schon blühenden Schmuckarten Oppenort's und Meissonnier's. Die Eintheilung der Wände in geometrische, nur am oberen und unteren Ende durch in reichen Kurven gezeichnete Profilleisten und aus diesen hervorwachsendes Ornament gegliederte Felder, die streng eingehaltene Symmetrie bleibt an diesem Werke wie an den älteren stets gewahrt. Hierin folgte Cotte Hardouin-Mansart und der an der Akademie hochgehaltenen Ueberlieferung. Aber er suchte im Ornament größere Anmuth, er wendet sich den leichten Gebilden der Pflanzenwelt zu und vermied das Figürliche thunlichst. Sein Bestreben geht noch weniger auf wuchtige Pracht, als auf das, was wir aus Mangel eines eigenen deutschen Wortes, die Eleganz nennen.

In denselben Grundzügen sind einige der prächtigsten Räume anderer Königsschlösser eingerichtet. In Fontainebleau wurde der „Salle du Conseil" (Fig. 76) ein gegen den Orangeriegarten halbkreisförmig sich vorbauender Raum von *Boucher* und *Vanloo* in entzückender Weise ausgeschmückt. An Feinheit des Gesamttones, lebendiger Fülle in der malerischen Durchbildung, Anmut des Ornamentes ist dies unzweifelhaft einer der ersten Räume der Welt. Auf Leinwand gemalte Bilder von köstlichster Erfindung und reichster Durchführung sind in präch-

tige Rahmen eingelaſſen. Ihr Grundton iſt entweder rothgrau oder lichtblau. In den Zimmern Ludwig XV. am Fontainen-Hof zeigt ſich eine ſchlichtere Behandlung der Schnitzereien. Nur an den Hohlkehlen, den Supraporten und den Gobelins erhielt ſich faſt überall die alte Pracht der Dekoration.

Umfangreicher waren die Einrichtungsarbeiten in Groß-Trianon, ſeitdem 1705 Erweiterungen des Schloſſes vorgenommen worden waren. Die Formen im erſten Saal, der früheren Kapelle, erweiſen ſich noch als etwas geradliniger wie in Verſailles. In dem Kabinet wie im Hauptſaale bemerkt man an der ſtrengeren architektoniſchen Theilung noch die Zeit Ludwigs XIV. Cotte's Kunſtart angemeſſener iſt der „salon rond", welcher, von Säulen umgeben, durch ſeine Niſchen, die Anlage der anſtoßenden Treppen, die reizvolle Durchbildung der Vertäfelungen auffällt und mit anderen Räumen die ſchönen und zierlichen Geſimſe, die glatten, nur in den beſcheidenen Hohlkehlen ſtukkirte Decken gemein hat. — Noch einige weitere Bauten in Paris und Umgebung ſeien genannt, in welchen ſich Cotte meiſt als völlig abhängig von ſeinem Lehrmeiſter erwies.

Die von ihm entworfene Façade der Kirche St. Roch wurde durch ſeinen Sohn *Jules Robert de Cotte* 1736 vollendet. Sie bietet im Aufriß bei feinen Verhältniſſen und oft willkürlichem, jetzt leider entferntem Schmuck nichts hervorragend Neues. Die derbere Kraft der franzöſiſchen Hochrenaiſſance, toskaniſche ruſticirte Säulenpaare nach der Ordnung Delorme's, einen kräftig verkröpften Giebel, darüber ſitzende Statuen, darunter das Lilienwappen, inmitten eine Niſche mit tropfſteinartig gebildeten Wänden, findet ſich noch einmal im Mittelbau von Cotte's Chateau d'eau (nach 1719, gegenüber dem Palais royal, ſpäter abgetragen). Die zweigeſchoſſigen Seitenfaçaden ſind minder bedeutend, drücken jedoch den Zweck des Baues: ein im Obergeſchoß anzulegendes Reſervoir für die Waſſerkünſte des Palais royal zu tragen und zu umhüllen, kräftig aus.

Dieſem letzteren ſelbſt benachbart iſt die Bibliothèque royale (1724—1735, rue de Richelieu), ein langgeſtreckter, zierlich durchgeführter Bau.

Der Bau der Abtei zu St. Denis, der im Anſchluß an den gothiſchen Dom durch Cotte ausgeführt wurde, iſt wohl ſeiner ganzen ausgedehnten Anlage nach nur eine Erneuerung des mittelalterlichen Kloſters. Die Façaden ſind unerfreulich, namentlich dadurch, daß ſie das Innere mehr verſchleiern als darſtellen. Denn durch lange Fronten ſchneiden die Balkenlagen der oberen Zellen in die durchaus unberechtigt groß gebildeten Fenſter.

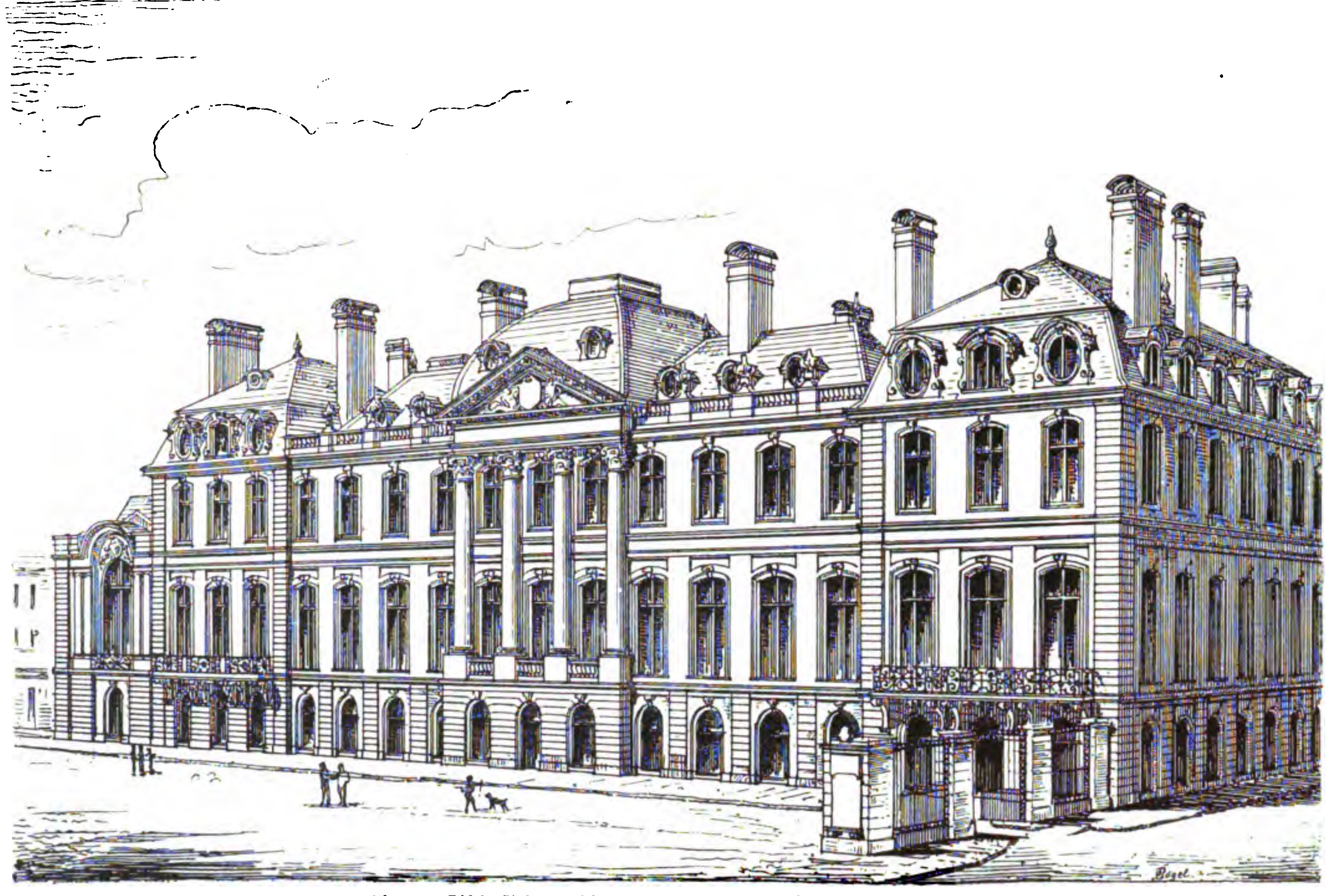


Fig. 77. Bischöfliche Residenz zu Strassburg. Ansicht gegen die Jll.

Das glänzendste Wirkungsgebiet in der der Begabung des Meisters am besten entsprechenden Kunstgattung, im Schloßbau, bot sich für ihn jedoch außerhalb von Paris. Von ihm stammt zunächst der Entwurf des Place Louis le Grand (1713—1728, jetzt Bellecour) zu Lyon, einer mächtigen fast rechtwinkligen Anlage von 310 zu 200 Meter. Die großen Fronten an der Ost- und Westseite desselben wurden in der Belagerung von 1793 zerstört und unter dem Konsulat in veränderter Gestalt wieder aufgeführt.

Der Fürstbischof Kardinal Armand Gaston de Rohan von Straßburg führte Cotte in seine nun französisch gewordene Hauptstadt ein, indem er durch ihn die bischöfliche Residenz, später Universität (1728—1741), errichten ließ (Fig. 77). Als Ausführender an diesem Bau wird zwar der französische Architekt *Massol,* welcher jedoch erst seit 1731 in Thätigkeit getreten zu sein scheint, angeführt. Vorher wird als städtischer Baumeister der Deutsche *Mollinger,* der Erbauer des Bürgerspitales (1718—1724), genannt. Die Residenz ist ein Bau ächt französischer Art. An der Ecke der Front gegen den Domplatz (Fig. 78) befinden sich zwei Pavillons ohne Ordnung, in Formen, die an Marot erinnern. Zwischen diesen liegt ein eingeschossiger, konkaver Bau, dessen Achse das von gekuppelten und rusticirten toskanischen Säulen umrahmte Thor bildet; hinter diesem der Hof, dessen Herrenflügel ganz den Pariser Formen sich anschließt. Jedoch befinden sich diesmal die durch Säulenstellungen betonte Zugänge in den Seitenflügeln, wo zunächst je eine Halle sich öffnet. An die linke derselben schließt sich eine einseitig im Halbkreis abgeschlossene Galerie, welche, wie die meisten Räume, noch heute Spuren der glänzenden Rococodekoration zeigt. Namentlich die beiden an der hier nach einer breiten Terrasse und nach der vorbeiströmenden Jll sich öffnenden Rückfront gelegenen Säle zeigen noch die meisterlich behandelten Schnitzereien, die in Gold auf Weiß behandelten Wanddekorationen, die Spiegel mit von feinen Ranken umzogenen Rahmen. Die Façade selbst aber zeichnet hier eine mächtige Halbsäulenordnung mit kräftigem Giebel und kuppelartigem Dache im Mittelrisalit, bei einfach gegliederten Eckpavillons und bescheidenen Rücklagen, aus. Sie erhält eine größere Monumentalität, durch ein niederes Untergeschoß, welches durch die Bodensenkung vom Domplatz zum Ufer bedingt war. Die Ausbildung der Architektur weist freilich schon auf einen überwiegenden Einfluß *Massol's* hin, dessen Kunst wie die anderer in deutschen Landen wirkenden französischen Architekten wesentlich von Marot abzuhängen scheint.

Ganz französisch, vielleicht Cotte's Werk ist noch das Centralkommando am Broglieplatz zu Straßburg, ein Luxusbau, dessen

den Hof abſchließender Flügel durch zwei breite von Säulen umgebener Säle über einander und zwei große Treppenanlagen erfüllt wird, während die eigentlichen Wohngelaſſe ſeitlich längs des Gartens ſich hinziehen. Die Durchblicke nach den Treppen, die prächtige Ausſtattung der Decken derſelben, die offene Heiterkeit des Baues ſind von hervorragender Wirkung.

Was ſonſt gleichzeitig in Straßburg gebaut wurde, hat zwar ſtarke Anklänge an die Schule Cotte's, doch wohl ohne ihm ſelbſt anzugehören. Von eindrucksvoller Wirkung iſt das von *Massol* errichtete Palais Heſſen-Darmſtadt (jetzt Stadthaus, 1736), welches durch drei Vorlagen getheilt in drei Geſchoſſen dem Broglieplatz zu ſich darbietet und einen in der Zeichnung nicht völlig klaren, aber im Ornament über franzöſiſchen Gebrauch reichen Aufbau zeigt. Auf der Anlage gegen den Hof, wo ſich ein Rundbau vor die Achſe legt, wie die ſeitlich angeordnete Treppe, laſſen auf einen deutſchen Schüler der Franzoſen ſchließen. Die Inneneinrichtung iſt zum Theil neueren Urſprungs, wenngleich die Holzvertäfelungen einzelner Räume wohl der erſten Bauzeit angehören.

Noch etwas ſtrenger den Formen der hugenottiſchen Schule in Deutſchland ſich nähernd iſt die Präfektur (1731, erweitert 1758), wohl auch Maſſol's Werk, bei der die dichtgeſtellten Manſartfenſter in den Rücklagen mit dem dritten Geſchoß in den drei giebelbedeckten Riſaliten eine bewegtere Abſchlußlinie für die dreiſtöckige Front bilden. Von der Einrichtung dieſes Gebäudes iſt namentlich der reizvolle Säulenſaal neben der zweiarmigen Treppe, der anſehnliche Tanzſaal mit ſeinen reich verzierten Austritten für die Muſik, ſeiner in Gold und Weiß gehaltenen vornehmen Grundſtimmung ſehenswerth.

Von demſelben Architekten dürfte ein durch zwei Erker in Eckriſaliten und Giebel über der Mittelvorlage gekennzeichnetes Gouvernement, ferner das zweiſtöckige, wenig bedeutende Biſchofspalais, endlich das Seminar St. Thomas mit gut entworfener, zweckentſprechend einfacher, viergeſchoſſiger Front ſein, während das reichere, ſchon bewegter geſtaltete Gebäude am St. Nicolaus-Staden dem Stadthaus in den Formen ſich nähert. Der gleichen nüchternen Richtung gehören die beiden ſtattlichen Bauten am Domplatz, die jetzige Poſt und das Lyceum (1701) an, von denen das letztere als Jeſuitenſtift und als Töchteranſtalt des Kloſters Molsheim errichtet worden war.

Auch in Verdun erbaute Cotte das biſchöfliche Palais und bei Metz das Schloß Frascati, welches im Jahre 1870 zu hiſtoriſcher Bedeutung kam. Seines Antheiles an großen Bauten in Bordeaux muß ſpäter Erwähnung geſchehen.

Ein anderer rheinifcher Kirchenfürft, welcher zwar deutfcher Herkunft, doch am franzöfifchen Hofe heimifcher war als in den Gebieten nationaler Pflicht, der Erzbifchof Jofeph Klemens von Köln, gehört auch zu jenen, welche bei ihren Bauprojekten an Cotte und das Parifer Vorbild fich wendeten. Und zwar wurde diefer zur Ausarbeitung eines Planes für das Schloß Brühl bei Bonn herangezogen, welcher jedoch nicht zur Ausführung kam. Aber das heutige Schloß [1]) ift in allen feinen Theilen ein Beweis dafür, daß fchließlich der Entwurf des deutfchen Architekten *Schlaun* zur Ausführung gewählt, die Bauleitung zunächft in deutfche und italienifche Hände gelegt wurde. Zu dem Schloffe zu Bonn befitzt das Parifer Kupferftichkabinet Pläne Cotte's aus dem Jahre 1715, welche zeigen, daß zu deffen Zeit der umfangreiche Bau fchon im wefentlichen vollendet war, daß aber der Kurfürft immer weiter fich ausdehnende Baugedanken verfolgte. Das Bonner Schloß ift nicht eben ein Kunftwerk. Es befteht aus einer unregelmäßigen Grundanlage um vier Höfe, über der fich in einem gequaderten Erdgefchoß, einem Hauptftock und einem Halbftock darüber wenig gegliederte, wohl von einem Italiener entworfenen Façaden erheben. Nur an der Gartenfront verbindet die oberen Theile derfelben eine korinthifche Pilafterordnung. Sonft ift der Bau arm an Schmuck. Durch ein, den niederen Vorderbau durchfchneidendes fchlichtes Säulenvorhaus gelangt man in einen rechtwinkligen Hof. Der gegenüberliegende Herrenflügel hat je zur Seite zwei mit einer Kuppel bedeckte Pavillons. Neben der 29 Fenfter breiten Hauptfront ftrecken fich jetzt kurze, zweiftöckige Flügel gegen den Garten aus. Auch diefe find in Cotte's Zeichnungen zu hohen Pavillons ausgebildet. Von dem Parifer Meifter fcheint der Gedanke zu ftammen, durch in der Diagonale an die äußeren Ecken der Pavillons gefetzte Flügel den Garten abzufchließen. Nur einer derfelben, der fich in langer Flucht faft bis an den Rhein erftreckt, entftand wirklich. In diefem, namentlich in dem ihn durchbrechenden Koblenzer Thor zeigt fich allein eine dem Cotte verwandte Architektur: gekuppelte Säulenftellungen, feinere Glieder, franzöfifche Ornamentation. Der Bau ift jedoch künftlerifch nicht von Belang. Von der mächtigen Gartenanlage erhielt fich nur noch das breite, jetzt ungefchmückte Parterre. Im Innern fah ich wohl einen durch feine Stukkatur als italienifch erkennbaren Saal im Erdgefchoß, aber keinen Anklang an den franzöfifchen Künftler. Das Schloß Klemensruhe zu Poppelsdorf bei Bonn, jetzt Mufeum (1715) gilt auch als Cotte's Werk. Es ift ein hübfch, doch nicht allenthalben befriedigend um einen kreisrunden, an den Achfenthoren durch ge-

[1]) H. Rückwardt und R. Dohme, das kgl. Schloß zu Brühl. Berlin, 1877.

kuppelte Säulen ausgezeichneten Arkadenhof gruppirtes Viereck, einftöckig, mit Blendarkaden verfehen, in welche langgeftreckte Fenfter eingeftellt find. An den Ecken befinden fich quadratifche Pavillons mit modernem Obergefchoß und Manfartdächern, in den Achfen je ein die Front beherrfchender Thorbau. Zur Seite der Rundbogenthüre desfelben find an der Vorderfront zwifchen je zwei toskanifchen Halbfäulen Nebenthüren und darüber in jonifcher Ordnung drei Fenfter, an den Seitenfronten wie gegen den Hof zu Balkone angeordnet. Ein Kuppel-

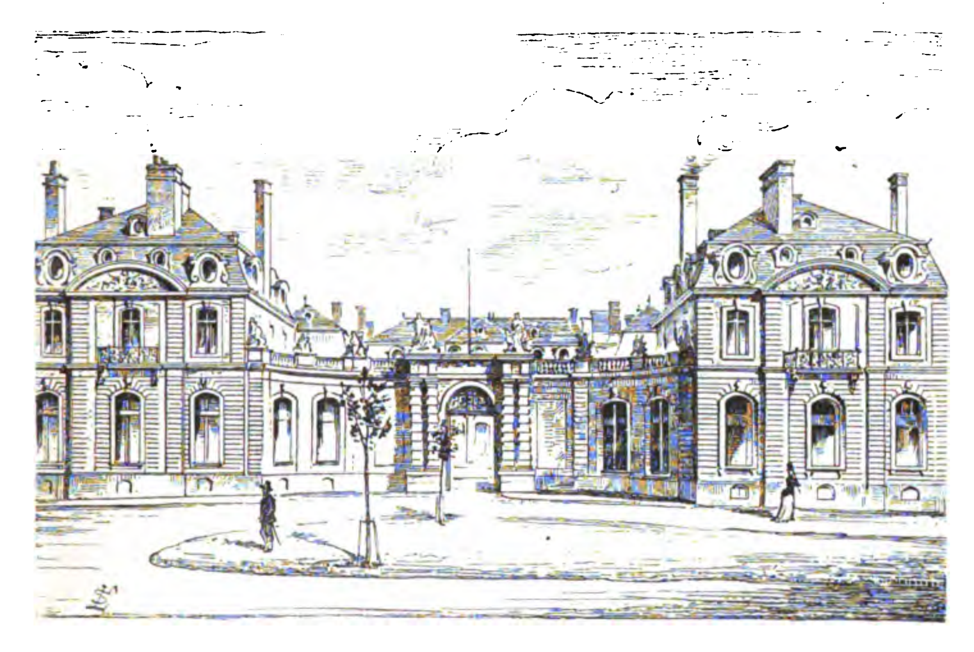


Fig. 78. Bifchöfliche Refidenz zu Strassburg.

dach bedeckt diefe Bauglieder. Die Formen find zumeift franzöfifch fein und vorfichtig profilirt, fo daß wohl Cotte als der Meifter derfelben angenommen werden kann, obgleich manche Eigenarten, namentlich am Thorbau, mehr auf niederländifchen Urfprung hinweifen.

Auch für einen Grafen Zinzendorf und einen Grafen von Hanau hat Cotte Schlöffer entworfen. Es ift möglich, daß mit dem erfteren der berühmte Theologe, welcher fich 1719—1720 in Paris aufhielt und fein oberlaufitzer Gut Berthelsdorf, wahrfcheinlicher freilich, daß der Graf Ph. Ludwig von Sinzendorf, welcher 1699—1702 den Kaifer am Parifer Hof vertrat, gemeint fei. Unter dem Hanauer Grafen dürfte wohl, da die Hauptlinie des Gefchlechtes bereits 1696 in den Fürften-

ſtand erhoben wurde, ein Mitglied eines Nebenzweiges zu verſtehen ſein. Doch bleibt nicht ausgeſchloſſen, daß Cotte Antheil an dem ſtattlichen Schloß Philippsruhe bei Hanau gehabt habe.

Wie Cotte, ſo wirkte auch *Boffrand*[1]) von Paris aus in die Weite. Wenn man von Hardouin-Manſart ſagen kann, ſein Geſchmack habe Frankreich beherrſcht, ſo kann von ſeinen Nachfolgern das Wort gelten, ſie haben über die ganze gebildete Welt ihren Geiſt zu verbreiten gewußt. Boffrand ſammelte die Früchte der nun allgemein anerkannten Blüthe der franzöſiſchen Kunſt. Weniger beſchäftigt für den Dienſt ſeines Königs, folgte er dem Ruf fremder Herrſcher. Er iſt der erſte bedeutende franzöſiſche Künſtler, der von Paris aus Werke in fremden Ländern, zunächſt in Lothringen ausführte, nachdem zahlreiche im Auslande lebende franzöſiſche Meiſter das Verſtändniß für die Art ihrer Volksgenoſſen vorbereitet hatten. Seit 1709, ſeit dem Tode ſeines Lehrers Hardouin-Manſart, iſt Boffrand ununterbrochen mit großen Aufgaben beſchäftigt, dabei ein überaus einflußreicher Lehrer der Akademie, ein Träger der dort von Blondel überkommenen künſtleriſchen Ueberlieferung.

In ſeinen Jugendarbeiten, welche ſich an Werth zum Theil nicht über die vieler ſeiner Kunſtgenoſſen erheben, bemerkt man doch hie und da einen Zug von Großartigkeit, der jenen verſagt war oder gar nicht von ihnen erſtrebt wurde. Das Hôtel de Torcy (1714, jetzt deutſche Geſandtſchaft, Quay d'Orsay) bekundet ſeinen kühnen Geſchäftsgeiſt, um deswillen, weil er der erſte war, der auf ſeine Koſten einen Luxusbau in jener, damals noch weit außerhalb Paris gelegenen Gegend zu errichten wagte. Es iſt eine nicht große, vornehme Anlage, deren Façade durch zweimal drei Arkaden nebeneinander im Mittelriſalit und nach der Gartenſeite noch durch eine Halbetage über denſelben erkenntlich iſt, aber auf alle ſonſt üblichen Ordnungen verzichtet. Die Hoffaçade iſt jetzt durch einen Vorbau in egyptiſchem Stil verunſtaltet. Unmittelbar darauf (1716) errichtete Boffrand daneben ein zweites Palais, Hôtel de Seignelay, in welchem er dasſelbe Arkadenmotiv nach der neun Achſen breiten Gartenſeite fünfmal wiederholte und ſo eine neue Gruppirung durch die ſtärkere Betonung des Mittelriſalites ſchuf. Boffrand bevorzugte die Hauptmaſſen und ordnete ihnen die anderen Theile unter, ſagt eine gleichzeitige Kritik des Baues.

Am Hôtel d'Argenton (ſpäter Argenſon), welches von rue

---

[1]) G. Boffrand, Livre d'Architecture. Paris 1745.

des Bons Enfants bis in den Garten des Palais royal reichte, bildete er in gleichem Sinn die Gartenfront mit Terraſſen und Treppen reizend und geſchmackvoll aus. Einfacher und minder gelungen iſt das Hôtel de Duras (1718, rue St. Honoré, gegenüber dem jetzigen Palais de l'Elysée). An dem kleineren Hôtel de Beaumont (an Stelle des heutigen Place de Palais Bourbon) nahm Boffrand 1711 einige Aenderungen vor.

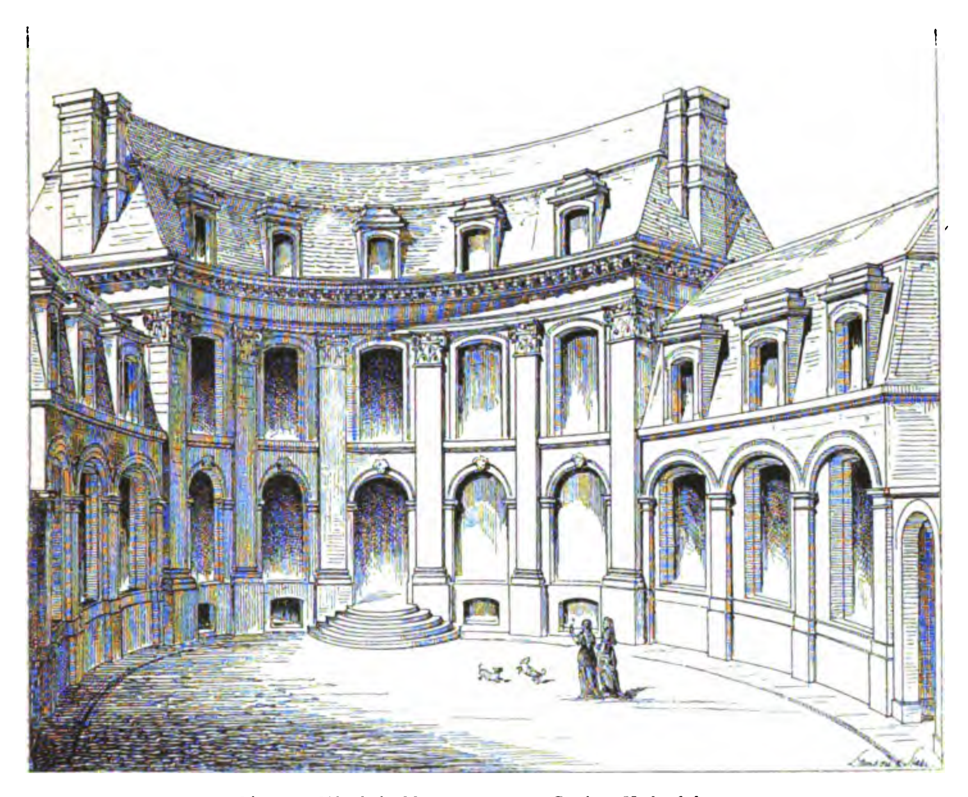


Fig. 79. Hôtel de Montmorency zu Paris. Hofanſicht.

Während in dieſen Bauten wenig neue Gedanken zu Tage treten, zeigte ſich zuerſt im Hôtel de Montmorency (an der Einmündung der rue St. Dominique in den jetzigen Boulevard St. Germain) (Fig. 79) ein weſentlicher Fortſchritt in der architektoniſchen Entwicklung, der für Boffrand bezeichnend iſt. Das verwendete Grundſtück erſtreckt ſich in gewöhnlicher länglicher Form, zwiſchen zwei Nachbarhäuſern. Boffrand zeichnete den Hof als Oval in dasſelbe ein und erhielt ſo für den Herrenflügel eine konkave Façade. Die konzentriſch angelegten Trennungsmauern innerhalb derſelben ſind geſchickt zur Bildung eines

runden Vorhaufes, eines fünfeckigen Saales und der Treppe benutzt. Die Gartenfaçade ift geradlinig, die vorderen Umfaffungen des ovalen Hofes bilden Stallungen und das ftattliche Thor. Die Façade aber ift durch eine Pilafterordnung gegliedert und von einer fonft im Profanbau feit dem Vorwiegen der Schule François Manfart's nicht wieder gefehenen monumentalen Größe. Es ift das der Beginn des Wiedervortretens der klaffifchen Schule der Akademie, der Verdrängung des Rococo vom Einfluß auf die Façade. Die Architektur beginnt dem Kunftgewerbe den Rang wieder ftreitig zu machen. Freilich find die Motive leer und nüchtern geworden, entbehren der feinen Anmuth aus der Jugendzeit Ludwig XIV. Aber daß fie wieder erfcheinen, ift an fich von Bedeutung. Und zwar kommen fie nicht vereinzelt, denn diefelbe ruhmredige Größe der Säulenordnung tritt auch an dem Findelhaufe (1748, gegenüber der Façade von Notre Dame, jetzt abgebrochen) mit einer durch drei Gefchoffe reichenden jonifchen Ordnung auf. Die Säulen maßen an Höhe 11 Meter.

Boffrand war auch literarifch thätig und erweift fich in feinem „Livre d'Architecture" auch als Aefthetiker. Den Künftler, bei dem, wie wir fehen werden, ftärker als bei den Zeitgenoffen Rückfichtslofigkeit gegen die innere Wahrheit im Ausdruck, das Genügen an rein dekorativer Façadenentwicklung, an willkürlichen Künfteleien im Grundriß zu Tage tritt, in feinen Anfchauungen belaufchen zu können, ift von befonderem Werthe. In feinem Auffatz „Dissertation sur ce, qu'on appelle le bon goust en architecture" finden wir fie klar entwickelt. Auch er fchwört im Sinne Blondel's auf die Kunft von Rom und Athen, auf die ihr entlehnten Gefetze der Verhältniffe. Aber er nennt als weitere Grundfätze die Befolgung der convenance, commodité, sûreté, santé und des bon sens. Hierin folgt er im Wefentlichen dem Cordemoy, welcher die bienséance an die Spitze der äfthetifchen Forderungen geftellt hatte, indem er als nothwendig erklärte, daß Grundriß und Aufriß, daß die Verhältniffe im Ganzen wie im Einzelnen, daß die Anordnung, Vertheilung und Ausfchmückung fämtlicher Räume, kurz Alles der Natur, dem Zweck, dem Bedürfniß, der Sitte und der Gewohnheit angemeffen fei. Es find alfo im Wefentlichen praktifche Forderungen, welche an die Architektur geftellt wurden. Man fuchte fich auf diefem Wege um die in allen anderen Künften fcheinbar fo einfach verftändige Frage der Natürlichkeit herumzuwinden, indem man die durch Herkommen, Bequemlichkeit, Dauerhaftigkeit, Gefundheit und Verftändigkeit geforderten Maßnahmen als die Aeußerungen der Natur in der Baukunft erklärte. Die viel weiter gehenden künftlerifchen Wünfche Cordemoy's blieben dagegen noch ganz unberückfichtigt.

Boffrand erklärt den Geschmack als die Fähigkeit, das Ausgezeichnete vom Guten unterscheiden zu können. Er schildert die Entstehung der guten Verhältnisse und erklärt, daß die mit den guten Grundsätzen der Baukunst willkürlich verfahrende Neuerungssucht den Verfall derselben bewirkt habe. Wieder erscheinen Guarini und Borromini als Inbegriff alles Verkehrten, werden sie beschuldigt, die Gebäudetheile „gefoltert" zu haben. Selbst die ältere französische Kunst verfällt scharfer Beurtheilung, besonders die Fülle und Schwere des Ornaments wird getadelt. Dagegen erscheint „la noble simplicité" als das Wesen höherer Kunstentfaltung. Jeder Theil des Baues müsse eine seinem Zweck entsprechende Form haben, um diese zu finden, bedürfe es der Vernunft, der „convenance" und der richtigen Verhältnisse. Es sei Aufgabe der Bauakademie, diese Grundsätze festzuhalten und gegen die tollen Neuerungen zu vertheidigen, damit vom Guten zum Ausgezeichneten fortgeschritten werden könne.

Wie also Boffrand hier den Kampf der Klassicität gegen das Barock auch schriftstellerisch aufnimmt, so setzte er den Gedanken weiter fort, das Wesen der Schönheit auf wissenschaftliche Weise zu ergründen. In seinem Aufsatz „Principes tirés de l'art poétique d'Horace" erklärt er sich einestheils für die Symmetrie, anderntheils dafür, daß die Gebäude dem gleichen müßten, was sie bezwecken, daß sie dem Beschauer ihre Bestimmung ankündigen müßten. Schließlich erklärt er, es sei schwer ein Haus gut zu entwerfen, welches nicht nur durch seine Einfachheit geschmückt sei. Er steht also noch genau auf dem Standtpunkt Perrault's im Kampfe gegen Bernini; die eigenen Fehler gegen die schlichte Wahrhaftigkeit der Antike übersieht er gänzlich. Seine Auffassung derselben ist eine rein formale, die Ordnung für ihn der Inhalt der ganzen Bauweise. Aber er empfindet sehr wohl den in der modernen Kunstgeschichte gänzlich verwischten Zusammenhang des Rococo als der modischen Kunst mit dem Stil Italiens.

Denn während er in der Außenarchitektur für den Klassicismus kräftig eintritt, während er sich darüber beklagt, daß die Hauseinrichtung vor derselben von den Parisern bevorzugt werde, hören wir in seinem Aufsatz „Des décorations intérieurs et des ameublements" einen ganz anderen Ton, als in jenem über die Architektur. Hier weiß Boffrand nichts von Regeln: er giebt nur rein technisch praktische Winke über die Dauerhaftigkeit der Stukkdecken, über die Unmöglichkeit bei im Naturton gehaltenen Holzbekleidungen größere Räume zu erleuchten, über die Höhe, in welcher die Kerzen anzubringen sind, damit die Augen der Damen nicht beschattet werden. Die akademische Weisheit schweigt mit dem Ende der klassischen Vorbilder; hier zeigt sich

der Künftler offen und willig als Kind feiner Zeit, hier haben wir auch die Beweife dafür, daß jene ziemlich langweiligen Façaden nicht der innere Ausdruck feines Empfindens, fondern angelernte Vornehmheit find, hier entfaltet er eine unvergleichliche Feinheit und Anmuth, zeigt er fich, der ftreng antikifirende Aefthetiker, als vollendeter Meifter des Rococo: Und zwar am glänzendften in der Errichtung der von *Delamaire* errichteten Hôtels de Soubise und de Rohan. Der prunkvollfte Raum ift der ovale Erdgefchoßfaal des erfteren. Die Decke nimmt eine große reizvolle Rofette ein, die in leichte Blumengehänge endet. Die Thüren, Kaminfpiegel find durch Rundbogen eingefaßt, die Pfeiler auf das reichfte mit gefchnitzten Holzvertäfelungen bedeckt. In dem Zwickel find Bilder mit fehenswerthen Rahmen eingefügt, in den Gewölbfchildern über den Thüren erfcheinen Trophäen im Relief. Das reich und ganz frei gebildete obere Gefims fpottet allen den ftrengen Regeln für die Außendekoration, windet fich in der Art der Arbeiten Meiffonnier's auf und ab, ift durchbrochen von Kartufchen, hat nichts von aller jener fo viel gerühmten klaffifchen Profilbildung. Etwas gemäßigter ift die Ausftattung des Alkovens im anftoßenden Prunkfchlaffaal. An den vorderen Wänden diefes Raumes aber entfaltet fich wieder die ganze Feinheit und der zierliche Reichthum jener Zeit. Nicht minder prachtftrotzend ift das darüber gelegene Schlafzimmer der Prinzeffin Rohan in Weiß und Gold gehalten, eine der glänzendften Dekorationen; oder der obere ovale Saal, bei welchem die Gefimslinien noch reicher, die Sopraporten mit Büften, die Pfeiler mit reizenden Kinderfiguren, alle Teile mit entzückendem Ornament in Gold auf Weiß gefchmückt find, während an der lichtblauen Decke ein Netz von Linien, Gehängen und geiftvoll zierlichem Ornament die leichte Wölbung belebt. Und das Alles fchuf ein Meifter, dem in der Theorie die „vornehme Einfachheit“ die Grundlage zu allem wahrhaft Schönen zu fein fchien.

Mit Staunen betrachtet man die fcheinbar unvereinbaren Gegenfätze zwifchen Boffrand's Außen- und Innen-Architektur. Denn auch in andern Paläften bewies er den Reichthum feiner Phantafie und die Anmuth feines Geiftes. Es zeigt fich hier zuerft mit voller Schärfe ein Zwiefpalt, an welchem die Architektur des 18. Jahrhunderts zu Grunde ging. Das Uebel ift nicht der Mangel an Begabung oder dem Ungefchmack der Zeit, fondern der verderbenbringende Wahn, daß es möglich fei, die vielgeftaltige moderne Welt in das Prokruftesbett der Antike oder gar der aus ihr nicht durch künftlerifches Erkennen, fondern durch wiffenfchaftliches Erforfchen erlangten Grundfätze einzufpannen, die Meinung, daß der erwägende Kopf die fchaffende Hand nach vorher feftgeftellten Regeln führen müffe, daß die künftlerifche

Empfindung ein fchwaches, die logifche Schlußfolgerung aber ein ftarkes Moment im Schaffen fei.

Nach wiffenfchaftlich erforfchten Vorbildern, mit Vernachläffigung der Lehren des Meifters, nach der aus Ruinen und Bauten längft vergangener Zeit und nur gefchichtlich wiederhergeftellter geiftiger Grundanlage zu fchaffen, das wurde nun wieder der Zug der Zeit. Ein Taften nach rückwärts begann, ein eifriges Suchen nach Erkenntniß der Schönheit in Werken früherer Jahrhunderte. Wir fahen fchon die Einwirkung China's. Der Empirismus, welchen diefes zuerft angeregt hatte, erweiterte fich mehr und mehr. Erkannte man doch fchon damals die Schönheit des gothifchen Stiles, wenn man gleich nicht die Formel fand, mittelft der man fie kunftphilofophifch erklären konnte. Bei der unbedingten Hochachtung vor der Antike, bei dem blinden Vertrauen auf die alleinige Richtigkeit der von ihr entnommenen Regeln konnte man unmöglich einem fo abgefchloffenen, fo ganz auf anderen Gefetzen fich entwickelnden Stile gerecht werden. Alle Bautheoretiker jener Zeit haben fich mit ihm befchäftigt. Die Anficht, daß die Pfeiler und Rippen des Gewölbes Nachbildung eines Baumes mit feinen Zweigen feien, rief wenigftens einige anerkennende Worte über den in diefen Gebilden ihrer Anficht nach ausgefprochenen Wunfch, die Natur in die Kunft zu übertragen, hervor. Aber die Höhe der Stämme erfchien unnatürlich, die mächtigen Abmeffungen und der dekorative Reichthum erweckten den Glauben, als habe die Gothik in der Maffenhaftigkeit und in dem Prunken mit der Fülle der Arbeit ihre höchfte Leiftung erkannt. Vor Allem fehlten aber das Entfcheidende für die Kritik der Rococoäfthetiker, die Verhältniffe. Bekanntlich empfand deren Mangel noch Schinkel als Fehler der Gothik. Er verfuchte fie nach diefer Richtung mit den Mitteln der Antike weiter zu bilden. Das Refultat, die Werder'fche Kirche zu Berlin, ift ein trübfeliges Zeugniß für die künftlerifche Unmöglichkeit folcher Stilmifchung. Aber die ftille Anerkennung für die Freiheit, den Reichthum, die Zuverläffigkeit der Konftruktion und die Anmuth des Aufbaues, namentlich am Dom zu Mailand, klingt felbft durch die heftigften Angriffe der Rococozeit gegen den als barbarifch verfchrieenen Stil durch.

Boffrand vollendete die Erneuerung von Notre Dame zu Paris, indem er deren große Rofe an der Weftfaçade wiederherftellte (1727). Aber es war dies immer noch ein Verfuch, nur ein Anfang empirifcher Neigungen an dem Meifter. Man glaubt jenes Lächeln der Ueberlegenheit erkennen zu können, mit welchem die Rococomeifter aller Nationen fremde Stile behandelten. Da zeigt fich nichts von jenem gefchichtlich-volksthümlichen Empfinden der englifchen Klafficiften

jener Zeit. Wenn man einer gothischen Kirche wahrhaft künstlerischen Schmuck geben wollte, so war man sich völlig klar, daß dies nur in dem der Zeit eigensten Stile, „à la moderne“, geschehen könne. Der Uebelstand, daß Altes und Neues nicht zusammenstimmten, erschien unwesentlich der sicheren Gewißheit gegenüber, daß das Neue das einzig wirklich Schöne sei. Und so war denn auch die vorausgegangene Erneuerung des Pariser Domes im blühendsten Zeitstil gehalten. Die Meister jener Zeit waren sich in diesem Gedanken einig. *Hardouin-Mansart* lieferte die Zeichnung (1699), *Cotte* erhielt den Auftrag zur Ausführung. Nach längerer Pause wurde der Umbau 1708—1714 vollendet. Derselbe erstreckte sich nur auf das Mittelschiff des Chores. Die Pfeiler wurden in ihrer unteren Hälfte mit rechteckigem Mantel umzogen, Rundbogenarkaden eingespannt, in denselben prachtvolle Gitter eingefügt, ein neuer, zierlicher und reicher Altar in buntem Marmor aufgeführt. So an der Ostendung. An den Langseiten und dem Halbkreisabschluß gegen Westen zog sich das Chorgestühl hin. Die Rückwände desselben waren mit kunstvollen vergoldeten Holzschnitzereien geziert, in deren Mittelfeldern Darstellungen aus dem Leben der Madonna in Relief angebracht waren. Darüber große Bilder in reichen Rahmen. Die ersten Künstler der Zeit arbeiteten an dem Schmuck der Wände, an den Statuen und Reliefs, den vergoldeten Ornamenten, der ganzen Pracht zierlich leichter Ausschmückung.

Die wichtigsten Arbeiten Boffrand's aber sind jene, welche er für das Ausland fertigte. Denn hier konnte er seine architektonischen Ueberzeugungen zur Geltung bringen, die sich in einer derben Großförmigkeit, in der Vermischung klassicistischer Regel mit gesuchter Eigenartigkeit, im Massenentwurf äußerte und sich mehr und mehr zu einem nüchternen und eintönigen Schematismus in der Façadenbehandlung durchbildete, welche das Ganze zwar nach den Gesetzen der Ordnung theilte und gliederte, dem Theil aber nicht zu seinem Recht im Ganzen verhalf, sondern in der rücksichtslosen Größe des Grundmotives verschwinden ließ.

Gegen Ende des 17. Jahrhunderts entstand der Plan für das Jagdschloß Boucheford (Boitsfort?) bei Brüssel, welches sich der damalige Statthalter der Niederlande, Kurfürst Maximilian Emanuel von Bayern, aufführen lassen wollte, dessen Vollendung aber der spanische Erbfolgekrieg und die Schlacht bei Ramillies (1706) verhinderte. Dasselbe besteht nach den Stichen Boffrand's aus einem mittleren achteckigen Oberlichtsaal, an den sich nach allen Seiten acht meist rechteckige Räume legen. Es ist also eine in großartigerer Weise durchgeführte Anlage à l'italienne, eine Folge des im Schloß Marly wieder

aufgenommenen Studiums von Palladio's Villa Rotonda. In den Zwickeln ſind die Nebenräume angeordnet. Einen der Seitenräume füllt die Haupttreppe. Im Obergeſchoß führt ein Umgang in den hier kreisrunden Mittelraum, der die Wohngelaſſe in der Peripherie unter ſich verbindet; der mit einer Kuppel überwölbte Saal iſt ziemlich unglücklich mit joniſchen Pilaſtern und darüber ſchwerer Hermen geſchmückt, auch die Façaden von wenig erfreulichem Eindruck.

Einer etwas ſpäteren Zeit gehören die großartigen Planungen an, welche Boffrand im Auftrage des Herzogs Leopold Joſeph Karl von Lothringen und Bar für Nanzig anfertigte, nachdem er 1716 (?) zu deſſen erſtem Architekten ernannt worden war.

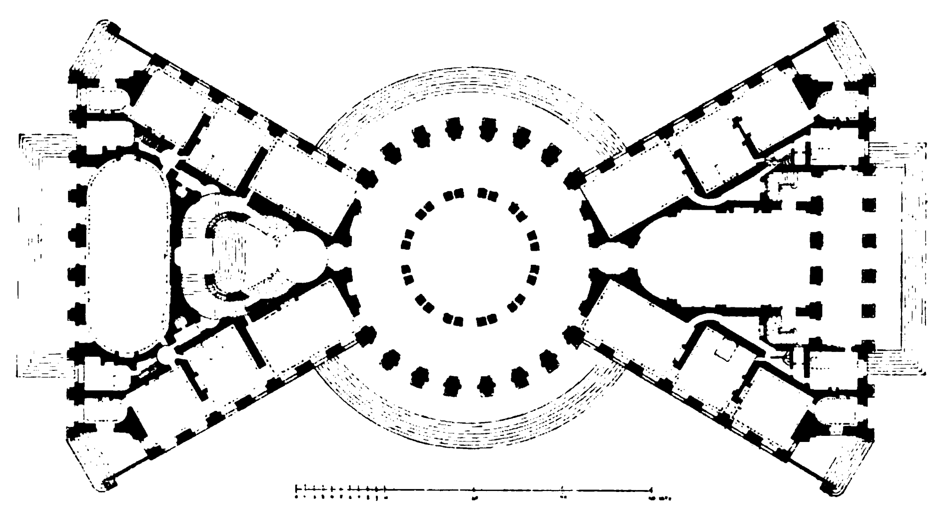


Fig. 80. Schloss zu Malgrange bei Nanzig. Erſter Entwurf Boffrand's.

An Boucheford erinnert am lebhafteſten ein Entwurf für das Schloß Malgrange bei Nanzig (Fig. 80), welcher jedoch nicht zur Durchführung kam; daſſelbe übertrumpft an gekünſtelter Eigenthümlichkeit noch das belgiſche Jagdhaus. Der Mittelſaal iſt hier kreisrund, umgeben von zwölf Paaren gekuppelter joniſcher Säulen. Ein breiter Umgang umgiebt denſelben. Ueber dieſem Umgang befindet ſich ein zweiter mit entſprechenden korinthiſchen Säulen und Pilaſtern, über dem zweiten Geſimſe eine Halbkreiskuppel, in der die ſeitlichen Fenſter mit tiefen Kappen einſchneiden. Nach außen ſind die Umgänge in eine mächtige joniſche Ordnung zuſammengefaßt, zwiſchen welchen das Erdgeſchoß in Rundbogenthüren, das obere mit Stichbogenfenſtern zur Erſcheinung tritt. Das Dach über der Kuppel wird durch eine hohe Attika verdeckt, von welcher, wie an den Pariſer und Verſailler

Kirchen, Strebebögen zur Attika der jonischen Ordnung gespannt sind. Diesem Centralbau aber sind vier merkwürdig gekünstelt entworfene Flügel angesetzt, welche je zu zweien ein Dreieck einfassen. Ein zwingender Grund für die Wahl dieser Anlage lag nicht vor. Boffrand suchte vielmehr nach Sonderbarkeiten. Doch auch in diesem Plane verstand er es nicht, den geschickt durchgearbeiteten Grundriß in den Façaden zu künstlerischer Lösung zu bringen. Herzog Leopold that recht ihn zu verwerfen. Uns aber ist er als Urkunde für den erschlaffenden Geist der Architektur beachtenswerth, die ihren Weg vollendet hat und nun im Uebergang von der vollendeten Feinheit und Freiheit der Grundrißgestaltung zu absichtlichen Schwierigkeiten, zum Ungewöhnlichen neue Reizmittel zu entdecken hofft. Derselbe Grundrißgedanke kam, wie wir sahen, am Schloß Stubinigi bei Turin zur Durchführung.

Erfreulicher ist der zur Durchführung gelangte Plan zu Schloß Malgrange, jetzt Hospice bei Nanzig, eines Baues, der in der Anlage die Pariser Hôtels weit übertrifft. Auch hier bildet eine große, durch beide Geschosse reichende Säulenhalle in Komposita-Ordnung das Mittel der Façade. Sie ist berechtigt, weil dahinter das mächtige, gleichfalls zwei Geschosse hohe Vorhaus, der „Saal der Garden“ sich erhebt; die Architektur desselben, doppelte Arkaden, ist bescheiden. Um so reicher dagegen der anstoßende, gleich hohe, ovale Saal, der mit drei Seiten des Achtecks vor die Gartenfaçade tritt. Ueber den untern Thüren sitzen hier männliche Figuren, welche die Balkons der Thüren des Obergeschosses tragen. Blumengehänge beleben die Decke, Embleme die Wände. Die Höhe des Saales beträgt 13,7 Meter. Ueber demselben wölbt sich als Achsenmotiv eine gezimmerte Kuppel, welche bezeichnend für Boffrand sich 30 Meter über den Fußboden des Saales erhebt, mithin einen nutzlosen Bodenraum von 16,3 Meter Höhe überdeckt. Die Gesamtwirkung ist gewiß eine stattliche, doch läßt der Entwurf, namentlich die Hoffront, in Folge der inhaltlosen Größe des Hauptmotivs kalt.

Dieselbe Grundstimmung erzeugt der Entwurf eines Schlosses zu Nanzig, welches an Stelle des alten Herzogsschlosses aufgeführt werden sollte. Selbst das System der Außenarchitektur ist entlehnt von den Façaden Hardouin-Mansart's zu den Gebäuden des Place Vendôme. In mächtiger Breite dehnt sich der Bau aus: Ein Mittelrisalit mit drei Achsen und Giebel, zwei einachsige Vorbauten, an den Ecken Rücklagen von je 7 Fenstersystemen. Im Aufbau ist nur eine Balustrade über dem Hauptgesims zu dem bekannten Schema hinzugefügt und sind die Fenster des Hauptgeschosses geändert, welche Boffrand, wie wir sehen, mit Vorliebe im Halbkreis überdeckte und nach Art der Arkaden ausbildete.

Dasselbe Façadenmotiv finden wir in dem von ganz schlichten

Flügeln eingefaßten Mittelrisalit des stattlichen Hôtel de Craon in Nanzig, eines der Gebäude des Place Carrière.

Dem Hofe von Lothringen und dem baueifrigen Herzoge Leopold genügten die ausgedehnten Schlösser in Nanzig noch nicht. Für den Sommeraufenthalt wurde schon durch *Hardouin-Mansart* (1702) das Schloß zu Lunéville begonnen (1755 und 1849 abgebrannt, jetzt Reiterkaserne), welches Boffrand vollendete. Den Vorhof desselben fassen zwei Stallgebäude, je zu gegen 80 Pferden, ein, den darauf folgenden rechtwinkligen Ehrenhof umschließt ein Eisengitter nach vorn, drei Flügel nach den andern Seiten. So verengt sich der Hof nach dem Vorbilde von Versailles nach hinten, indem er gleichfalls nicht unbeträchtlich ansteigt. In der Achse befindet sich aber ein die Durchfahrt nach dem Hofe und dem dahinter liegenden Garten vermittelndes dreiachsiges Vorhaus, das sich nach außen durch ein triumphbogenartiges Motiv zu erkennen giebt. Denn zu Seiten der drei Arkadenbogen erheben sich vier derbe, unkannelirte korinthische Säulen, die einen stattlichen Giebel über das obere Geschoß hinausheben und mit der — wohl neuen — Mansartkuppel die Achse kräftig betonen. Rechts vom Vorhaus war der stattliche Saal der Garden und im Anschluß an denselben ist die Treppe eingefügt, weiterhin hinter dem rechten Ehrenhofflügel die Kapelle. Die Außenarchitektur aller dieser Theile ist sehr schlicht, die Fenster beider Geschosse sind genau wie an den letztgenannten Bauten Boffrand's angeordnet. Ueber den niedern Arkaden der Seitenflügel befindet sich statt des Vollgeschosses im Hauptbau nur ein Zwischengeschoß. Die Kapelle ist als solche nur sehr schwächlich durch zwei kleine Glockenthürme gekennzeichnet. Zu Seiten des breiteren dritten Hofes sind in Boffrand's Plan links die Zimmer für fürstliche Gäste, rechts die des Herzogs, in nicht besonders fein durchgebildeter Anordnung um einen kleinen Hof gruppirt. Einen Theil derselben zerstörte anscheinend der Brand von 1849. Die Architektur ändert sich insofern als an Stelle der Rundbogenfenster des Erdgeschosses solche mit geraden Verdachungen treten. Nirgends aber spürt man den Hauch eines frischen neuschaffenden Geistes. Die Richtigkeit der Verhältnisse in den Einzelheiten wie im Ganzen, die aus dem Gedanken des Pariser Hôtels heraus entwickelte Grundrißanlage kann für den Mangel wahrhaft schöpferischen Wirkens nicht entschädigen.

Es werden in Nanzig noch eine Reihe von Hôtels genannt, die als Boffrand's Werke gelten, darunter das Hôtel de la Monnaie nahe dem weiträumigen Akademieplatz und einige stattliche Häuser der die Stadt durchschneidenden rue St. Dizier, denen sich verwandte Bauten in Lunéville anschließen.

Zwei feiner Schloßumbauten, der des Schloffes Cramayet en Brie, eines geftreckten Rechtecks mit zwei kleinen Rundthürmen an den Hofecken und zwei großen an der rückwärtigen Seite, und Schloß Haroué feien hier noch erwähnt. Letzteres ift eine dreiflügelige Anlage mit vier runden Eckthürmen, einer jonifchen Säulenhalle im Hofe längs der Seitenflügel und vor dem Mittelrifalit des Herrenflügels im Erdgefchoß, fowie an letzterer Stelle noch einer zweiten korinthifchen Ordnung, welche den Giebel trägt.

Aber nicht nur auf den Profanbau erftreckte fich die Bauluft des lothringifchen Fürften. Mehrere fehenswerthe Kirchen entftanden in den beiden Hauptftädten des alternden Reiches während feiner Regierungszeit. Zunächft die Kathedrale zu Nanzig, deren Vorbild nach der Ueberlieferung S. Andrea della Valle in Rom abgab. Es bilden die Hauptfchiffe ein lateinifches Kreuz, welches an drei Flügeln im Halbkreis abgerundet ift. Aber das Wefentliche der römifchen Bauten, das Heranrücken der Kapellen im Langhaus an die breiten Mittelhallen ift hier nicht aufgenommen, vielmehr nähert fich der Bau St. Maria di Carignano in Genua, indem er jedoch das Langhaus um die feit dem Gefù zu Rom üblichen Syfteme um drei verlängert. Der Vierungsraum ift mit einer flachen, bei der weißen Färbung der Wände und der dunkeln Bemalung laftend wirkenden Kuppel bedeckt. Das Detail ift ftreng und edel, die einfachen Pilafter des Langhaufes find durch Mauerftreifen verftärkt, das Ornament fpärlich und ftark barock, die Kapellen find mit fehr fchönen Gittern verfehen. Der Chor zeigt nicht die Ruhe feines Vorbildes zu Rom, vielmehr viel Franzöfifches: So den kleinen, mit der Gewölblinie konzentrifchen Bogen über den beiden mittleren Pilaftern der Koncha, der ein buntes Fenfter einrahmt; fo ferner die Stichbogenfenfter in den feitlichen Pfeiler-Zwifchenräumen, die erkerartige runde Marienkapelle in der Achfe, ein etwas ftark theatralifches Dekorationsftück. Als ganz verunglückt müffen die Seiten- und Hinteranfichten des Baues gelten, während an der Vorderfront fich eine für Frankreich ganz ungewöhnlich ruhmredige Architektur breit macht. Diefe ift gerade an dem gefeierten Vertreter der franzöfifchen Schule nur dann verftändlich, wenn man die Mitwirkung eines nicht in der Kunftweife von Paris erzogenen Künftlers annimmt. Leider hat die Ortsgefchichte meines Wiffens die hier in Betracht kommenden Fragen noch wenig aufgeklärt. Erfcheint doch fogar ein Architekt „Andrea della Valle" auf der Bildfläche. Es ift uns aber ein Name als einem Lothringifchen Künftler angehörig überliefert, der des *Nicolas Jenneson*, alfo wohl eines urfprünglich aus den Niederlanden ftammenden Meifters, welcher 1720—1731 die Kirche St. Sébastien in Nanzig fchuf. Diefer

bemerkenswerthe Bau besteht aus einem durch zwei Reihen mächtiger jonischer Säulen gegliederten Langhaus, dessen mit reich im Stil des Oppenort stukkirtem Tonnengewölbe überdecktes Mittelschiff in einer Halbkreiskoncha endet. Die Façade dagegen zeigt vor den Seitenschiffen zwei breite zwischen Pilastern mit schönen Relieffüllungen geschmückte und mit Statuen auf hohen Postamenten bekrönte Eckbauten, in der Mitte aber, zurückliegend, das Thor mit hohem Obergeschoß. In allen diesen Formen aber eine Flottheit und Freiheit, die sich merklich von Boffrand's Kunst unterscheidet. Daher dürfte Jenneson auch der Schöpfer der dem französischen Hofkünstler zugeschriebenen höchst bemerkenswerthen Kirche St. Jacques zu Lunéville sein, eines der eigenartigsten Werke der Zeit, in welchem sich Klassicität und barocke Neigung in neuer Weise mischen, wieder ein lehrreiches Beispiel der Zwischenstellung, welche Lothringen zwischen Frankreich und Belgien einnimmt.

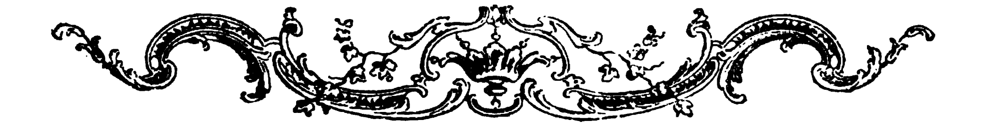
Der Grundriß von St. Jacques ist der eines lateinischen Kreuzes, wie er in romanischen Bauten sich entwickelt hatte, und entspricht demjenigen der Kathedrale zu Nanzig hinsichtlich der drei Absiden und der flachen Kuppel an der Vierung. Nur fehlen die Seitenkapellen und ist das Langhaus durch mächtige unkannelirte jonische Säulen gegliedert, welche die über den schweren Kapitälen kleinlichen Arkadenbogen und das Tonnengewölbe tragen, eine bei der Wucht und verhältnißmäßig engen Stellung der Säulen unfrei wirkende Anordnung. Die Façade ist nicht minder merkwürdig: Wieder zwei starke, mit jonischen Pilastern umrahmte Eckbauten; in der Achse ein mächtiger Frontispiz mit gekuppelten Halbsäulen und wohlausgebildetem Giebel. In dieser Kolossal-Ordnung befindet sich eine flache, die Thüre und das Rundbogenfenster darüber einschließende Nische. Bis hierher ist der Bau von einer gewissen Strenge, wenn gleich im Detail sich Willkürlichkeiten geltend machen. Ueber den Eckbauten erheben sich zwei Thürme von höchst eigenartiger, derber, saftig voller Gestaltung, die weder Boffrand noch seinem Nachfolger *Héré* anzugehören scheinen, Rundbauten mit an den Ecken vorgekröpften korinthischen Säulen, darüber je eine reich gegliederte barocke Laterne mit Kuppelhelm und endlich mit einer bekrönenden Kolossalstatue. Ueber dem Giebel aber, von seitlichen Konsolen gestützt, getragen und umschwebt von Statuen, erhebt sich eine mächtige Uhr, ein dekoratives Prunkstück von lebendigsten Umrißlinien, ein den Stutzuhren nachgebildeter Aufbau in mächtigen Formen.

Diese Vorstufen des Lothringischen Kirchenbaues sind bei der Beurtheilung der Façade der Kathedrale von Nanzig (Fig. 60) zu berück-

ſichtigen. Dieſelbe baut ſich zunächſt in zwei Ordnungen auf, korintiſch und joniſch, welche durch ſechs Pilaſterſtellungen in einen breiten Mittelbau, ſchmale Rücklagen und Eckbauten für die Thürme getheilt ſind. Erſterer wird von einem verkröpften Säulenpaar flankirt und von einem dritten Geſchoß mit kompoſiter Ordnung und verkröpftem Segmentgiebel bekrönt. Ebenſo ſteigen die Thürme in dritter Ordnung und über dieſer in einem den Spitzen von St. Jacques nachgebildeten, aber formal weſentlich gezähmten Rundgeſchoß mit Kuppelhelm und ſpitzer Laterne als Abſchluß auf. Die Maſſen ſind nicht eben glücklich vertheilt, die Thürme zu ſchwach für den über Gebühr und ohne Grund ſo mächtig entwickelten Mittelbau, das Ganze zwar in den Formen ſtreng franzöſiſch, im Entwurf aber ſperrig und leer. Wenn man die kläglichen Kunſtmittel ſtudirt, welche zur Verdeckung der frei über die Kirche ſich erhebenden Rückanſicht der Façade nöthig waren, ſo erkennt man mit wie theuren Mitteln die dekorative Formengröße des Baues erkauft und wie wenig innere Schaffenskraft in derſelben verborgen iſt.

Boffrand ſchreibt ſich den Entwurf der Schlöſſer zu Würzburg und von Stupinigi bei Turin zu. Von letzterem war bereits die Rede. Der Grundplan dürfte hier von ihm ausgehen. Nicht ſo in der fränkiſchen Biſchofsſtadt. Wir werden auf den dortigen Bau noch des Näheren einzugehen haben.





Ohne der Entwicklungsgefchichte der franzöfifchen Kunft wefentlich vorzugreifen, kann man im Anfchluß an Boffrand fogleich jene der lothringifchen Architektur behandeln, welche trotz des Umfangs der ihr geftellten Aufgabe mehr und mehr eine von Paris abhängige wurde und das Schickfal einer folchen erfuhr: das Zurückbleiben hinter der fortfchreitenden Lehrerin.

Emmanuel Héré de Corny (geb. zu Nancy 1705, † zu Lunéville 1762), die leitende Kraft unter der neuen Herrfchaft des feit 1735 durch den Wiener Vertrag als Herzog von Lothringen eingefetzten polnifchen Königs Stanislaus Lesczyski, war zweiffellos ein achtunggebietender Meifter, der König ein kunftverftändiger und für die Schmückung feiner Refidenz beforgter Fürft. Aber ein höheres geiftiges Leben, eine nationale Bedeutung und eine aus derfelben wirkende Durchdringung der Bauaufgaben mit künftlerifchen Gedanken fand in dem Eintagsreiche nicht mehr ftatt. Mit dem eigenthümlichen Eifer niedergehender Staaten, fich wenigftens in monumentalen Bauten zu verewigen, wurde in den dreißig Regierungsjahren des Königs (—1766) Außerordentliches geleiftet, ohne daß die Kunft eine innere Förderung erfahren hätte. Mit der Angliederung des Reiches an Frankreich verfchwand auch die lothringifche Seitenlinie der Architektur.

Héré fchuf im Auftrage des Königs den Stanislausplatz und die ganze denfelben umgebende großartige Stadtanlage (Fig. 60). Der Grundgedanke fcheint zwar fchon unter Leopold entftanden zu fein, darauf deutet die Anlage des Stadthaufes in der Achfe des Gouvernements hin. Zwifchen diefen beiden Gebäuden entftand der wichtigfte Theil des neuen Nancy.

Zunächft bildet die ovale Säulenhalle vor dem Gouvernement den Ausgangspunkt. Von diefer führte fchon feit dem 16. Jahrhundert der Place Carrière in breiten von Steinbrüftungen und Statuen und Urnen eingefaßten Alleen gegen Süden. Auch einige der für Nancy bezeichnenden fchönen Schmiedearbeiten, fowie Fontainen in den Ecken fchmücken den Platz, deffen an beiden Langfeiten fich hinziehende Baulichkeiten nach einem Plane ausgeführt wurden. Die Börfe und der Appellhof zeichnen fich unter denfelben aus. Namentlich das Vorhaus und die Treppe der erfteren, fchmucklofe, doch gut angeordnete Anlagen, verdienen den Befuch des Architekten. Der Platz

wird abgeschlossen durch einen Triumphbogen (1751) von stattlichen Verhältnissen, dessen Mittelarkade von zwei stark verkröpften korinthischen Säulen eingefaßt wird, während jenseits der niederen Seitenthore Pilaster angebracht sind. Ueber der hohen mit Reliefs geschmückten Attika erheben sich Statuen und an der gegen den Stanislausplatz zugewendeten Seite ein Postament für eine Figurengruppe mit der Inschrift. Das Ganze ist bewegt und kräftig profilirt, doch durchaus streng in der Handhabung der Profile, von stattlicher Wirkung und zumeist jenem Triumphbogen verwandt, den ein gleichfalls lothringischer Künstler, *Jean Nicolas Jadot* (geb. zu Lunéville 1710, † zu Commercy 1761), für den nach Toskana versetzten Herzog von Lothringen, Franz III., in Florenz 1745 (Fig. 81) erbaute. An den Bogen schließen sich moderne Arkadenflügel mit gequaderten Rundbogenstellungen, welche, die kurze rue Héré einfassend sich gegen den Hauptplatz vor dem Stadthaus öffnen. Dieser erhielt nun an den beiden in der Mitte von einer Straße durchbrochenen Schmalseiten und an der Hauptfront, dem Triumphbogen gegenüber, Prachtbauten. Weder das Erzbischöfliche Palais in der Nordwestecke, noch die gegen Süden gelegenen Hôtels des Fermes und Alliôt, noch endlich das frühere herzogliche Palais, jetzt Stadthaus, können besondere Aufmerksamkeit beanspruchen, denn sie alle sind im Schema der Pariser Paläste errichtet, tüchtig, ohne beleidigende Fehler, aber ohne höhere Bedeutung. Nur das Vorhaus und die Treppe des Stadthauses erheben sich über die Gleiche mittleren künstlerischen Werthes. Ersteres ist durch korinthische Säulenhallen in drei Schiffe getheilt, letzterer, in den Flügeln zwischen zwei Höfen liegend, mit Geschick durch starke seitliche Gliederung der Eindruck größerer Tiefe gegeben. Im Hauptgeschoß des Baues befindet sich eine ziemlich nüchterne Folge rechtwinkliger Räume, welche erst neuerdings ausgebaut worden sind. Den glänzendsten Schmuck erhielt das Innere des Rathhauses wie der ganze Platz durch die prachtvollen schmiedeisernen Gitterwerke (Fig. 82), die größten ihrer Art, welche *Jean Lamour* in unübertrefflicher Meisterschaft ausführte. Eine beachtenswerthe Schöpfung ist ferner noch das Theater, an dessen Innendekoration *Carlo Galli Bibiena* betheiligt war. Obgleich dieselbe vielfach verändert wurde, scheint die ursprüngliche Anlage doch noch erkennbar. Mächtige toskanische Pilaster gliedern den fast kreisrunden Saal, zwischen welche die Bogen der beiden Ränge frei eingestellt sind. Der dritte Rang ist durch schlichte Holzsäulen und über den Pilastern durch Hermen abgetheilt, welche die flach gewölbte, wohl noch mit dem alten Gemälde verzierte Decke tragen.

Selbständiger, wenngleich wieder gebunden durch einen älteren



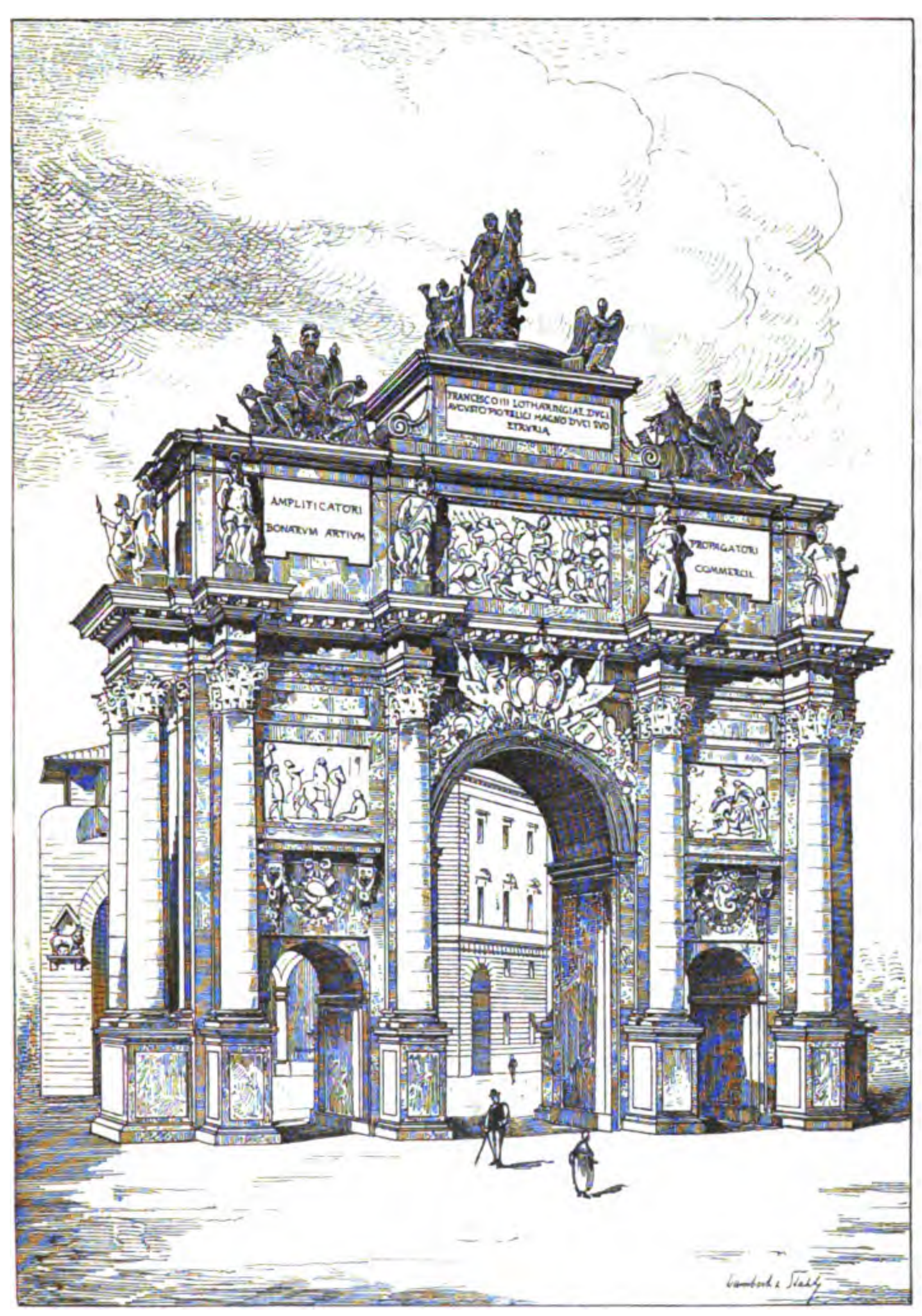


Fig. 81. Triumpfbogen an Porta S. Gallo zu Florenz.

Bau und nicht eben glücklich zeigt ſich *Héré* an der Kirche de Bon-Secours (1738—1741) bei Nanzig, einer einſchiffigen, mit Tonnengewölbe überdeckten Langhausanlage, deren Wände durch eine rieſige toskaniſche Ordnung gegliedert ſind. Das ſchmale Schiff iſt gegen den vorderen Raum in einem flachen Korbbogen abgeſchloſſen, der durch naturaliſtiſche, in Blech hergeſtellte Vorhänge nicht eben verſchönt wird. Die Façade iſt eine Wiederholung des durch vier derbe Halbſäulen und zwei eingeſtellte Stockwerke gekennzeichneten Mittelmotives vom Lunéviller Schloß; jedoch erhebt ſich hier über dem Gebälk eine hohe Attika und ein aus derſelben in der Mitte zwiſchen zwei Anläufen aufwachſender Thurm in zwei Geſchoſſen. Derſelbe endet in einem kleinen Spitzhelm.

Auch die Porte Stanislaus zu Nanzig, ein Werk des *Claude Nicolas Mique* (geb. zu Nancy 1714, † nach 1783), hat ein ähnliches Grundmotiv, vier toskaniſche Säulen, einen größeren Hauptbogen und kleine Seitenthore, bei welchen an Stelle der Obergeſchoßfenſter Reliefs treten. Die Porte Saint-Georges ſcheint älteren Urſprungs zu ſein. Ein gewaltiger, aber gedankenarmer Bau iſt ferner das Schloß zu Commercy.

Die Kunſtart des Boffrand wurde bald die allgemeine, namentlich im Monumentalbau. Denn der Beſitz eines feſten Schema der Schönheit, wie ihn dieſer Meiſter ſichtlich zu haben vermeinte, hat etwas ungemein verlockendes. Er ſchützt vor Fehlgriffen und fördert bequem die Leiſtungskraft, er wiegt den Architekten in Sicherheit und läßt ihm alles Weiterſtreben als ruhmſüchtige Neuerung erſcheinen. Sein Denken richtet ſich nur auf Durchbildung des Syſtemes, auf die Einreihung aller Kunſterſcheinungen in den bequemen Grundgedanken. Die franzöſiſche Schule jener Zeit folgte willig dem angeſchlagenen Tone. Die Werke einer Reihe aus derſelben hervorgegangener Architekten ſind kaum von einander zu unterſcheiden.

Einer der meiſtbeſchäftigten unter denſelben war *Jacques Jules Gabriel* (geb. zu Paris 1667, † daſelbſt 1742), der ſich vorzugsweiſe als Brückenbauer thätig zeigte. Unter den zahlreichen, ihm zugeſchriebenen Privatbauten zu Paris erheben ſich die meiſten nicht über die mittlere Höhe der gleichzeitigen Architektur. Genannt ſeien: die Façaden des Hauſes Varengeville (1704, rue St. Domique); dieſe leidet ſogar bei nüchterner Behandlung des Details an einer wenig geſchickten, zu gleichmäßigen Vertikaltheilung; das jüngere Haus Blouin (1718, rue St. Honoré) zeigt einen kleinen Fortſchritt, nament-

lich in der Grundrißanlage. Aber namentlich in den Provinzſtädten war Gabriel vielfach thätig. So wird ihm der Entwurf der Börſe und Duane zu Bordeaux (1730) zugeſchrieben, den ſein Sohn bis 1749 ausführte.

Es iſt dieſes Werk ein Theil der großen Stadtverſchönerungen, welche zu Ehren Ludwigs XV. auf Anordnung des Königs ſelbſt in zahlreichen Städten aufgeführt wurden. In Bordeaux wurde eine dem halbirten Vandômeplatz in der Grundform ähnliche, doch gegen die Garonne mit einer Breitſeite ſich öffnenden Anlage in dem damals neu angelegten Stadttheile geſchaffen, deren Achſe die rue St. Remy bildet. An den vorderen Ecken gelegen, bilden die genannten Bauten durch

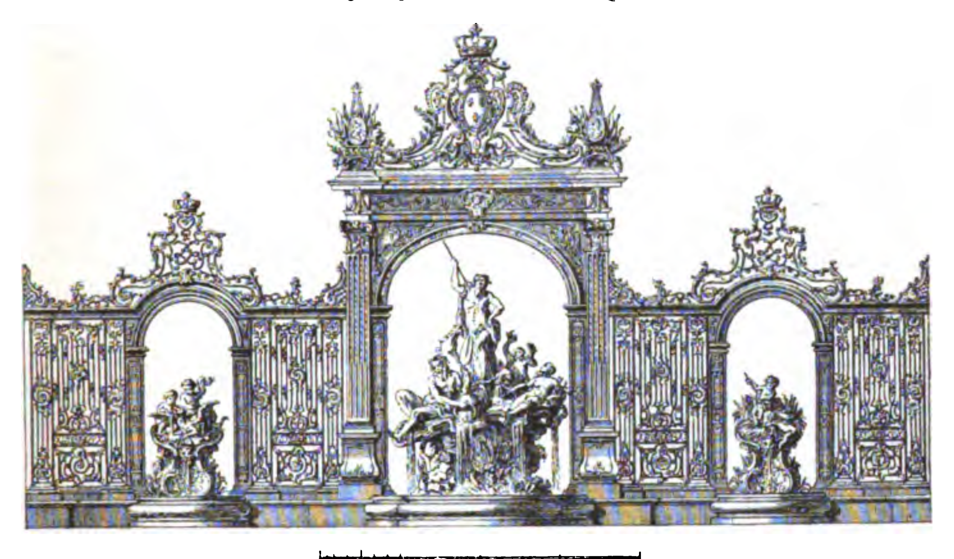


Fig. 82. Gitterwerk vom Stanislausplatz zu Nanzig.

eine joniſche Halbſäulenordnung über ruſticirten Arkaden, einen ſie bekrönenden Giebel und ein Manſartdach mit Laternen ausgezeichnete Pavillons, während die übrigen Façaden des Platzes nur von joniſchen Pilaſtern in den beiden Obergeſchoſſen getheilt ſind. In der Achſe liegt etwas hinter der Platzflucht zwiſchen zwei Straßen ein dritter ſchmälerer Pavillon. Die Architektur iſt zwar an ſich nicht ohne Reiz, doch völlig im Schema der Bauten Hardouin-Manſart's.

Auch die Stadt Nantes erfuhr durch Jacques Jules Gabriel vielfache Veränderungen. Selbſt Privatbauten am Quai Jean Bert nehmen das Schema der Pariſer Plätze hier auf. Das Stadthaus am Place Louis XV. zu Rennes (1720—1744) zeigt einen etwas friſcheren Geiſt.

Die beiden Eckpavillons und die an den zurückliegenden mittleren Thurm anſtoßenden Bautheile ſind dreigeſchoſſig, im Stil der Bauten des Laſſurance und ſeiner Genoſſen gehalten. Dieſe beſcheideneren Formen ſind gewählt, um den Mittelbau mächtiger erſcheinen zu machen: eine toskaniſche Doppelſäulenſtellung auf hohen Poſtamenten mit verkröpftem Geſims, welche eine große Niſche und darüber eine Inſchriftstafel umrahmt. In erſterer ſtand die Statue des Königs von *M. Lemoine,* ihr zu Füßen ſaßen zwei Genien. Ueber dem Giebel erhebt ſich in zwei Stockwerken ein leichter Thurmbau mit offenen oberen Stockwerken.

Charles Etiennes Briseux, der dritte unter den zur Zeit der Régence groß gewordenen Baukünſtlern, iſt weniger ſtark im Bauweſen ſelbſt beſchäftigt, um ſo wichtiger aber als Lehrer und Kunſtſchriftſteller.

Sein erſtes Werk „Architecture moderne, ou l'art de bien bâtir" (Paris 1728) giebt im Weſentlichen nur praktiſche Anleitungen. Sein Inhalt lehrt, wie an der Pariſer Akademie zu jener Zeit die Baukunſt vorgetragen wurde. Dieſem Buche ſchloß ſich Briſeux's bedeutendere Veröffentlichung an: „L'art de bâtir des maisons de campagne etc." (Paris 1743). In dieſer widmet er namentlich der Raumvertheilung (distribution) ſeine Aufmerkſamkeit, welche ſeiner Meinung nach in früheren Werken zu wenig berückſichtigt worden ſei. Er giebt dementſprechend Erfahrungsſätze, Beiſpiele von einfacheren und reicheren Bauten und enthält ſich äſthetiſcher Erörterungen. Seine Regeln für den Landhausbau ſind weder neu noch beſonders tief begründet, für den Baukünſtler heute noch nicht ohne Werth, für die Kunſtgeſchichte aber bedeutungslos. Um ſo anmuthiger und geiſtvoller ſind ſeine Grundrißlöſungen, welchen die moderne Architektur mit Unrecht ihre Aufmerkſamkeit entzogen hat. Das Ineinanderreihen der Räume, die geſchloſſene ſparſame Gruppirung derſelben, die geſchickte Einfügung der Nebengelaſſe, die ſelbſtändige Ausbildung der einzelnen Zimmer, die Wohnlichkeit der meiſt zweigeſchoſſigen Bauten, alle dieſe Vortheile einer hoch entwickelten Kunſt der Grundrißbildung zeigen ſich mit ſicherer Hand benützt, um eine Reihe hervorragender und vielfach als Muſter benützter Entwürfe zu ſchaffen. In den Façaden erhebt ſich Briſeux ſelbſt bei den ſtattlicheren Bauten nicht über das Schema der Zeitgenoſſen, etwa des Laſſurance, ja ſeine Vorliebe für abgeſchrägte und abgerundete Ecken giebt denſelben oft noch einen haltloſeren, weichlicheren Charakter. Die abſichtlichen Verſtöße gegen die antike Regel, welche in der Zeit der Regentſchaft aufkamen, jenes Aufbiegen und Unterbrechen der Hauptgeſimſe, finden auch hier ihre Anwendung. Der Säulenbau, ja ſelbſt vorherrſchende

Pilasterordnungen werden für die Landhäuser als zu ernst und bedeutend absichtlich vermieden oder doch nur an den Mittelrisaliten größerer Bauten im Obergeschoß angewendet. Ein Zug der Vornehmheit ist jedoch allen diesen Façaden gemeinsam.

In dem dritten Werke, welches Briseux erst in seinen letzten Lebensjahren erscheinen ließ und in welchem er seine theoretischen Anschauungen niederlegt, in dem „Traité du beau essentiel dans les arts, appliqué plus particulièrement à l'architecture“ (Paris 1752), offenbart sich ein so wesentlich veränderter Geist, daß man mit Erstaunen eine ungeheure Schwenkung in den Anschauungen des Meisters feststellen müßte, wenn sich der Wandel nicht durch einen tiefen Umschwung der allgemeinen künstlerischen Lage erklärte.

Die Schilderung desselben muß einstweilen verschoben werden. Es genügt hier festzustellen, daß ein erneutes Streben, der Antike nachzueifern, sich stürmisch geltend machte. Da zeigt sich denn Briseux als feinsinniger Vertreter der alten akademischen Schule, welcher geistig noch völlig in den Problemen lebt und webt, welche in seiner Jugend nach Perrault's und Blondel's Anregung maßgebend waren, und zwar mit einer kräftigen Hinneigung zu letzterem, dem Sieger in der Lehrmeinung der Akademie.

Denn Briseux behauptet, und nicht ohne Recht, der Einfluß Perrault's sei daran schuld, daß die Nachfolger Blondel's im Lehrstuhle bald aufgehört haben, dessen strenge Regel zu lehren, daß die jungen Künstler die wichtigsten Grundsätze vernachlässigten, eine Menge von Ornamenten an den Gebäuden zwecklos häuften und daß es doch keinem gelungen sei, neue Formen zu erfinden. Die Architektur habe aufgehört, neben den Monumentalbauten wirklich Verdienstliches zu leisten, bis auf wenige Ausnahmen (Hôtel de Soubise und de Carnavalet, Bauten von *Cartaud* und einige andere). Darum läßt sich Briseux angelegen sein, mit größter Schärfe die Regeln Blondel's festzustellen und zu vertheidigen, Perrault in einer Art Katechismus, in Rede und Gegenrede, Schritt für Schritt zu widerlegen. Er ging hierbei von dem durch Cordemoy vorzugsweise vertretenen Grundsatz aus, daß die Natur, d. h. der ursprüngliche Hüttenbau, als Grundelement der Ordnungen zu betrachten sei, daß die Antike als unmittelbar und allein richtig aus diesem geschöpftes Vorbild für jedes künstlerische Schaffen maßgebend sein müsse. Vor jedem Abweichen vom Alten, vor Verzerrungen und Freiheiten warnt er, da sie stets dem guten Geschmack zuwider sein müßten. Auf die überfeinerten Bestrebungen des Briseux, ältere und gleichzeitige Schriftsteller betreffs der richtigen Theilung in Moduli u. s. w. zu verbessern, hier einzugehen, würde zu weit führen. Dieselben hielten

ihn jedoch nicht ab, ſich gelegentlich weiter von der Antike in ſeinen Detaillirungen (Blatt 18, 19) zu entfernen, als ſeine um ihrer Selbſtändigkeit willen von ihm angefochtenen Gegner.

Es iſt nun ſehr lehrreich, die ſo lebhaft vertheidigte und zumeiſt ernſt gemeinte Begeiſterung für helleniſche und römiſche Architektur künſtleriſch thätig zu ſehen. Briſeux war freilich ſo wenig wie Blondel, Cordemoy u. a. ein vielbeſchäftigter Architekt. Aber in ſeinen Plänen ändert ſich auch im Alter ſtiliſtiſch nichts. Sein Programm iſt dasjenige, unter welchem das Rococo zur Blüthe kam. Obgleich Palladianer in der Ueberzeugung, obgleich beſeelt von einer unbedingten Begeiſterung für die Antike, kommt er nicht aus der Formenſprache heraus, welche die Durchdringung des italieniſchen Barock mit dem franzöſiſchen Klaſſicismus des älteren Manſart geſchaffen hatte.

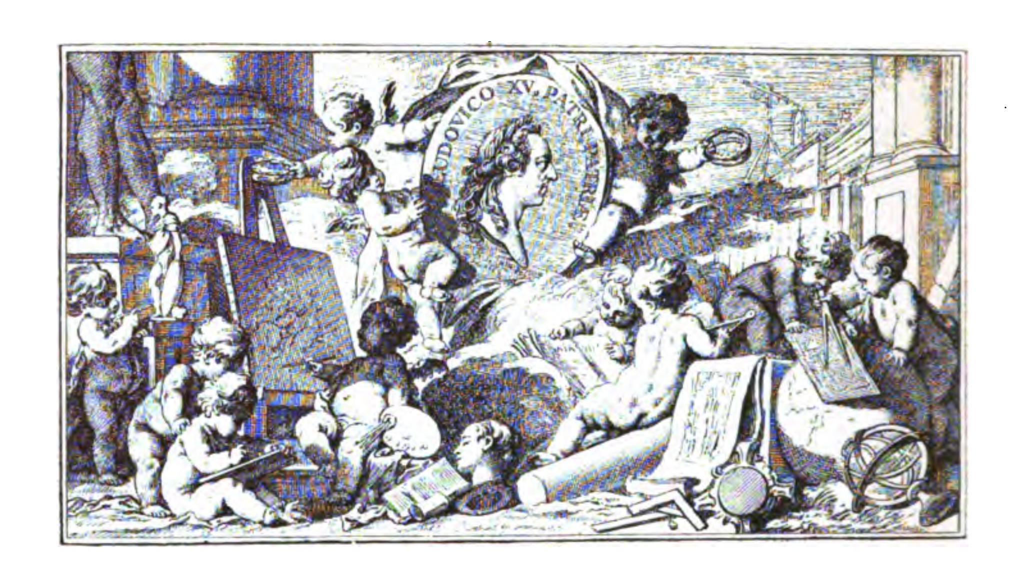
In ſteigender Entſchiedenheit hatte ſich bei den Schülern Hardouin-Manſart's das Streben geäußert, aus dem Einfluß des Rococo-Kunſtgewerbes, aus dem Geiſteskreis eines Oppenort und Meiſſonnier zur alten Klaſſicität der Akademie zurückzukehren. Das größte Hinderniß zu dieſem Schritte war nicht der böſe Wille der Künſtler, ſondern ihr Unvermögen, die der Schule aufliegenden Feſſeln abzuſtreifen, jener Zug nach dem ſpielend Anmuthigen, jene Abneigung vor der Wucht und Entſchiedenheit der einfach die ſtatiſchen Funktionen andeutenden Bauglieder, jene Vorliebe in leicht vermittelnde Kurven, bequem ſich den Forderungen derſelben einſchmiegendes Ornament, für Brechen der Ecken, jene Verhüllung kräftiger Mauermaſſen durch dekorative Quaderung und Rahmenwerk. Wohl hatte der Monumentalbau ſich entſchiedener Motive bedient, aber auch hier war man über mehr oder minder geglückte Umbildungen der Louvre-Kolonnade nicht hinausgekommen, ſeit Hardouin-Manſart dieſelbe an den Façaden ſeiner Pariſer Plätze in eine Pilaſterarchitektur zu verwandeln unternommen hatte.

Es fehlte der franzöſiſchen Schule nicht an künſtleriſchem Können, an großen Aufgaben, an tüchtiger Schulung. Es fehlte ihr aber an geiſtiger Friſche und an Geſtaltungskraft. Die Akademie für das Bauweſen hatte ſich als das erwieſen, wozu ſie geſchaffen, nicht als eine fördernde, ſondern als eine zurückhaltende Macht. Denn die treibenden Gedanken werden in jungen Herzen und Köpfen geboren. Die Anerkennung und die hohe Stellung im geſellſchaftlichen Leben, welche doch zumeiſt Vorbedingungen zur Aufnahme in die Akademien ſind, gehört dem Alter an. In jeder ſchaffensfriſchen Zeit werden daher die Akademien aus Männern beſtehen, deren Ideale nicht die der fortgeſchrittenen Schule ſind; und je mehr die älteren

Meister den Beifall der stets hinter der Kunstentwicklung fortbleibenden Menge finden, um so stärker wird ihre durch Gemeinsamkeit des Zieles erhöhte Gewalt auf jene drücken, welche gegen die veraltenden Kunsterscheinungen mit der neueren Zeit entnommenen Gedanken anstürmen.

Hatte Colbert die Absicht gehabt, die von Blondel gefundenen, damals für das höchste Gut der französischen Baukunst gehaltenen Gesetze durch die Akademie zur dauernden Richtschnur für das französische Bauwesen zu machen, so war ihm dies nur zu gut gelungen. Schon herrschten sie 70 Jahre, sie hatten sich stark genug erwiesen, den Barockstil in Lebrun's plötzlichem Anprall zurückzuschlagen und das folgende Rococo wenigstens äußerlich in ihr System zu bringen. Auch noch einem dritten Angriff sollten sie siegreich widerstehen.





VII. KAPITEL.

Die Wiederkehr des Klassicismus.

Oben war bereits die Rede von dem keck barocken Plan Meiſſonnier's für die Hauptfaçade der Schritt für Schritt aufgebauten und daher für die franzöſiſche Architekturgeſchichte ſo bedeutungsvollen Pariſer Kirche St. Sulpice. Dieſelbe war infolge einer Konkurrenz (1732) entſtanden, bei welcher ein bisher wenig bekannter junger Künſtler, *Giovanni Niccolo Servandoni* (geb. angeblich zu Florenz, wirklich jedoch in Lyon 1695 oder 1696, † zu Paris 1766), den Preis und den Auftrag zur Ausführung (1733—1749) erhielt. Dieſer war ein Schüler des *Giovanni Paolo Panini* (geb. zu Piacenza 1691, † zu Paris 1765), mithin hervorgegangen aus der italieniſch-klaſſiciſtiſchen Schule, welche in Salvi und ſeinen Kunſtgenoſſen gleichzeitig zum Ausdruck kam. Wieder war dieſer Richtung in Paris nur auf einem Umwege Geltung verſchafft worden. Man war auf die Feſtdekorationen aufmerkſam geworden, welche Panini, der Maler der römiſchen Ruinenwelt, für den Kardinal von Polignac in deſſen Palaſt zu Rom gelegentlich der Geburt des Dauphins (1729) anordnete und deren Darſtellung 1730 in Stich in Paris erſchienen. Darauf war Panini 1732 zum Mitglied der Pariſer Malerakademie ernannt worden[1]), eine Stellung, die auch ſein Schüler

[1]) Henry de Chennevières, Jean Paul Panini, in L'Art, Paris 1880.

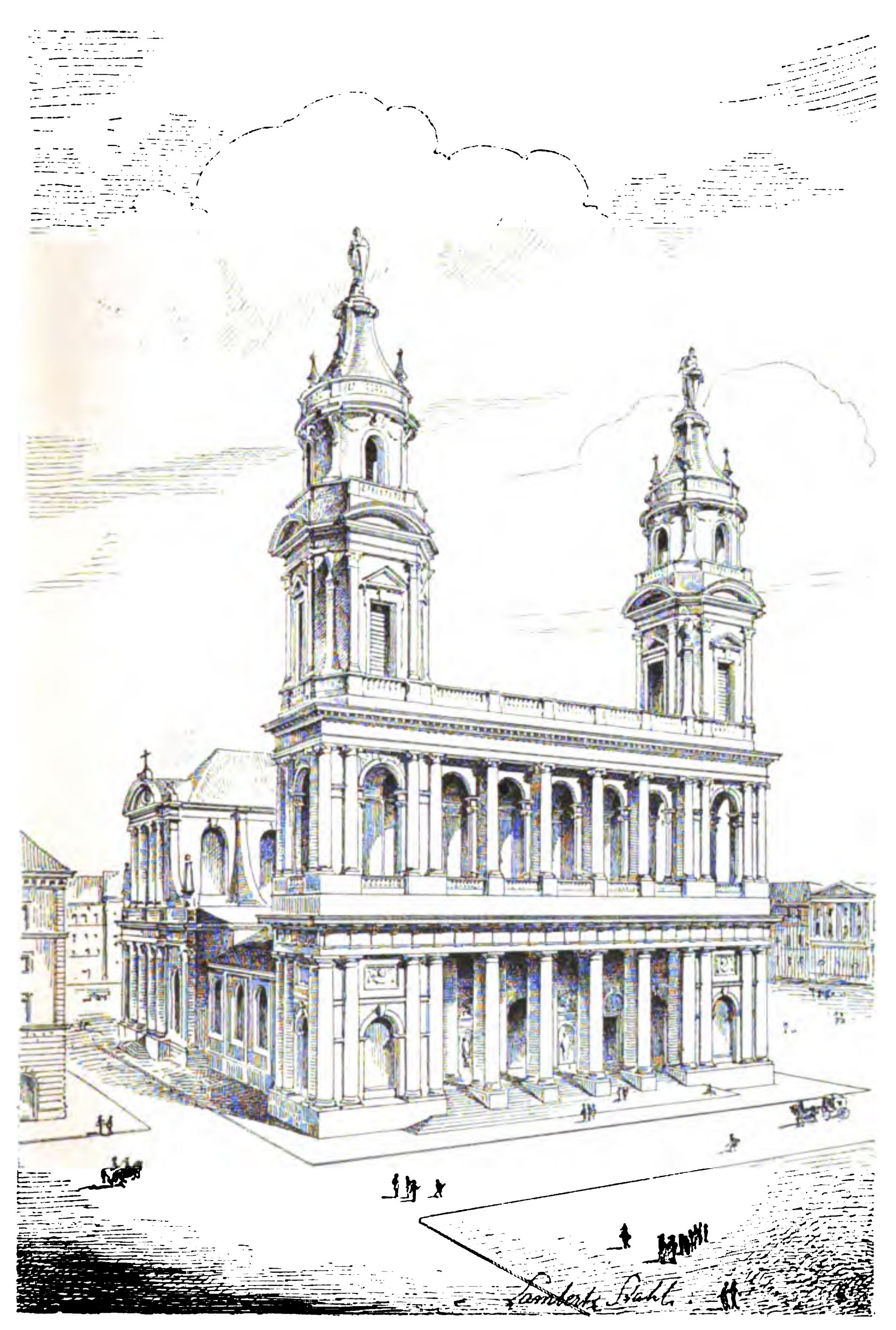


Fig. 83. S. Sulpice zu Paris nach dem zweiten Façadenentwurf Servandoni's.

seit 1731 einnahm und zwar in Anerkennung der viel bewunderten Leistungen bei den Dekorationen der Oper (seit 1728).

Man kann sich kaum zwei entschiedenere Gegensätze gleichzeitiger Architekturen denken, als die Pläne Meissonnier's und Servandoni's. Und doch waren beide Meister in hohem Grade modern, ganz nach dem Sinne der Menge. Beide gehörten Richtungen an, welche im Gegensatz zu dem herrschenden Architekturstil standen. Der Kunstgewerbler und der Theatermaler rangen um die Palme der Anerkennung. Beide sind von Italien mächtig beeinflußt, italienisch gesonnen, im Gegensatz zur französischen Bauakademie und doch grundverschieden in ihrem ganzen Denken und Schaffen.

Denn Servandoni brach in der Façade von St. Sulpice mit der auch in der Front des Invalidendomes noch klar erkennbaren Ueberlieferung Debrosse's, um neue Motive in die Kirchenarchitektur Frankreichs einzuführen. Vor die drei mittleren Schiffe legte er eine offene toskanische Halle von vier freistehenden und vier an quadratische die Ecken kennzeichnende Mauerkörper angelehnten Säulen, welche letztere gekuppelt sind und je ein Rundbogenfenster umschließen. Dicht hinter der ersten Säulenreihe folgt eine zweite und an der Rückwand der vor dem Langhaus sich hinziehenden Halle eine dritte von Halbsäulen. Nun erst öffnen sich die drei Thore gegen die Kirchenschiffe. In den beiden übrig bleibenden Interkolumnien befinden sich Nischen. Ein glattes, unverkröpftes Gesims zieht sich über dem ganzen Geschoß in mächtiger Wirkung hin. Darüber erhebt sich ein zweites jonisches Stockwerk. In diesem ist nur die vordere Säulenreihe eine freie, über der zweiten erstreckt sich schon eine durch Pilaster gegliederte und von dazwischen gestellten offenen Arkaden durchbrochene Wand. Auch diesen Stock schließt ein unverkröpftes Gesims ruhig und einfach ab. Mit einem riesigen etwa 10 Meter hohen Giebel über der Säulenhalle und einer Attika über den seitlichen Mauerkörpern schloß das ursprüngliche Projekt Servandoni's ab, welches demnach eine so außerordentliche Strenge, ja Herbheit der architektonischen Linien zeigte, so ganz in den Grundelementen des antiken Säulenbaues sich hielt, daß die bewundernde Anerkennung über die Kühnheit des Meisters bei den Parisern sich leicht erklären läßt. Die Säulenhalle ist nicht mehr ein Schmuck, der, vor die Façade gesetzt, etwa als Portikus entwickelt wird, sondern sie ist das Wesentliche, der Inhalt der Façade. Es ist der wuchtige, schwungvolle Zug der gleichzeitigen römischen Architektur, der sich inmitten der an der Seine herrschenden akademischen Kälte und kleinen Zierlichkeit mit entschlossener Kraft Platz schuf. Wenn die zeitgenössische Kritik auch Servandoni's Werk als roh und im Detail (beispielsweise in der

ungefchickten Anlage der Viertelfäulen an den Ecken der Vorhalle) als unfertig erklären mochte, fo zeigte fie doch eine männliche Entfchiedenheit und vor Allem eine Fortbildung des alten Gedankens der zweigefchöffigen Kirchenfront zum Säulentempelbau, welche allen Freunden der Antike als eine große That mit Recht erfcheinen mußte. Allerdings mit der inneren Geftaltung der Kirche hat die Façade wenig zu thun. Sie ift ein Dekorationsftück, felbftändig erdacht und daher auch felbftändig in der Erfcheinung. Aber nicht dies war es, was Bedenken erweckte, vielmehr fcheint man die Unkirchlichkeit, vielleicht beffer die Unchriftlichkeit der Anlage empfunden zu haben. Bei dem durch die Kritik beeinflußten, erft feit 1742 angenommenen zweiten Plan (Fig. 83) wurden auf die die Ecken kennzeichnenden Mauerkörper Thürme aufgefetzt. Eine dritte korinthifche Ordnung gliedert deren erftes Stockwerk. Schwache, konfolenartige Anläufe vermitteln den Uebergang zum Achteck. Es folgt ein rundes Gefchoß, endlich auf fanft anfchwingendem, kurzem Steinhelm je eine Koloffalftatue als Abfchluß der in ihrer ganzen Formgebung ein Entgegenkommen gegen den vorwiegenden Rococogefchmack bekundenden Thürme. Die Verhältniffe find mächtige, die beiden Ordnungen mit der fie bekrönenden Baluftrade 41 Meter, die nicht ganz zur Ausführung gelangten Thürme weitere 42,5 Meter hoch. Solchen Abmeffungen entfprach der enge Bauplatz nach Parifer, mit den römifchen auch hierin in fcharfem Gegenfatz ftehenden Begriffen allerdings wenig. Daher betrieb Servandoni die Freilegung des Kirchplatzes aufs Eifrigfte. Trotzdem warf man dem Architekten die Größe der Verhältniffe noch in fpäterer Zeit vor. *J. F. Blondel* wünfchte in feiner Kritik des Baues nach altem Schema und um die kräftigen Kontrafte zwifchen wagrechten und fcheitrechten Linien modifch elegant abzumildern, über dem Mittel eine dritte Etage mit Giebel, wenngleich eine folche, ganz freiftehend, nur dekorativen Zwecken dienen könnte. Aber wenn auch der Thurmbau im Grundgedanken und im Detail keineswegs die volle Kraft des erften Planes vergegenwärtigt, fo zeigt er doch eine künftlerifche Entfchiedenheit, wie bei keinem gleichzeitigen franzöfifchen Architekten. Die Façade Boffrand's für die Kathedrale zu Nanzig bietet hier ein für die franzöfifche Architektur wenig ehrenvolles Vergleichsmoment. Auch in dem zweiten Plane Servandoni's ftehen lothrechte und wagrechte Linien in kräftigem Gegenfatz zu einander. Gegenüber den den Zwiefpalt ängftlich umgehenden Formen der höfifchen Kunft fehen wir hier ein kräftig männliches Wollen; ein Schaffen mit Maffen, nicht mit gegebenen Formeln. Die Vertheilung der Schatten, namentlich durch die eigenartige Geftaltung des Obergefchoffes, ift eine überaus wirkungsvolle, die Architektur bei

großer Einfachheit des Motives durch die Wiederholung desselben hinter einander reich und wuchtig; man versteht, warum namentlich die Laienwelt den Bau für eine der großartigsten Architekturleistungen von Paris erklärte, warum Servandoni mit Ehren und mit selbst für jene, mit Geldmitteln nicht kargende Zeit unerhört erscheinendem, irdischem Gut überhäuft wurde.

Weniger glücklich ist die Anlage der Orgel im Hauptschiff der Kirche oberhalb einer etwas engbrüstigen korinthischen Säulenordnung. Aber wieder ist es die energische Klassicität, welche dem Bau Anerkennung verschuf.

Den ungemessensten Beifall aber erwarb sich Servandoni durch seine Theaterdekorationen, mit welchen er eine Triumphreise durch das höfische Europa machte. So verallgemeinerte sich die Kenntniß seiner Kunstauffassung. Tiefgehende Wirkung hinterließen seine Dekorationen namentlich in dem am stärksten vom berauschenden Trunk des Barock umfangenen Deutschland. Die „großen, ernsthaften, natürlichen und ebenmäßigen Verzierungen", mit welchen Servandoni, nach *Krubsacius*' Urtheil, „aus Liebe zur alten griechischen und römischen Bauart und Verzierung" in den Dresdener Singspielen 1755 und 1756 auftrat, haben viel „zur Wiederherstellung des alten guten Geschmackes beigetragen". Leider sind diese Augenblickswerke meines Wissens ausnahmslos schnell wieder verschwunden, da sie auch nicht im Bilde festgehalten wurden.

Durch Servandoni wurde der Einfluß, welchen die Niederländer auf die französische Baukunst bisher gehabt hatten, verdrängt. Auch sie hatten durch die Festdekoration im Getriebe des Pariser Kunstlebens und Staatsbauwesens sich Boden geschaffen. Wir nannten bereits *Anton Franz van der Meulen* († zu Paris 1690), den Schlachtenmaler Ludwigs XIV., welcher auch die Obsequien für Notre Dame zeichnete. Die Hauptpersonen unter Ludwig XIV. jedoch sind die drei *Slodtz*, die „Könige vom Katafalk", wie sie Chennevières[1]) nennt.

Sebastian Slodtz (1655—1726) aus Antwerpen, war ein Schüler Girardon's und als Bildhauer ohne sonderlichen Erfolg thätig. Als Festdekorateur schloß er sich der großen Linie niederländischer Künstler an, an deren Spitze *Rubens* steht. Wir kennen die glänzende Art, mit welcher der große Meister Feste zu verherrlichen wußte, aus den Stichen des *Theodor van Tulden; Gaspard de Craijer* (1584—1669) verfolgte mit seinem 1636 errichteten Triumphbogen eine ähnliche Richtung.

[1]) Henry de Chennevières: Les Slodtz, décorateurs de pompes funèbres et de fêtes de cour. L'Art, Paris 1881.

Auch die Momentdekoration von *Jacob Colin* zum Einzuge Kaifer Karl VI. in Gent (1717) entfpricht noch dem Geift des Großmeifters, während unmittelbar darauf die reichere Form der barocken Kunft, wie fie in den Häufern am Markt zu Brüffel fich darftellt, auch an den Feftdekorationen fich geltend machte. Die Triumphbogen, welche gelegentlich des Feftes der hl. Gudula in Brüffel (1717, herausgegeben von *P. de Cafmeyer*), diejenigen, welche der Architekt *Jean Thibaut* 1735 zu Brüffel errichtete, wie vor allem die faft gleichzeitigen 1739 des Architekten *Hans van der Heijden* aus Amfterdam, welche im Urtheil der Zeitgenoffen alles vorher dagewefene übertrafen, können als Zeugniffe diefer Kunftrichtung gelten.

In Frankreich würden dergleichen barocke Arbeiten entfchieden nicht gefallen haben. Die Söhne des Sebaftian Slodtz, fämtlich fchon in Paris gebildet, wendeten fich daher auch einer ftrengeren Richtung zu. Der Berühmtefte unter ihnen ift *Renat Michel Slodtz* (geb. 1705, † 1761, meift *Michel Angelo Slodtz* genannt). Aelter waren *Sebastian Anton Slodtz* († 1754) und jünger *Paul Ambroise Slodtz* (geb. 1702, † 1758). Der erftere erwarb fich feinen Ruhm als Bildhauer zunächft in Italien, wohin er wiederholt zurückgekehrt zu fein fcheint. Die erfte große Dekoration führte er mit feinem älteren Bruder allein aus. Es war das in St. Sulpice aufgefchlagene caftrum doloris für den 1734 verftorbenen Marfchall Marquis de Villars, den Sieger von Friedlingen und Malplaquet. Es folgen 1735 die Erinnerungsfeier für die Königin von Sardinien, 1741 die Begräbnißfeftlichkeiten der zweiten Frau des Königs von Sardinien, welche beide *Cochin* radirte, 1746 der in Notre Dame und St. Denis veranftalteten Trauerdekorationen für die Dauphine, 1746 der Leichenpomp für König Philipp von Spanien und 1747 derjenige für die Königin von Polen.

Der jüngfte Slodtz ift feiner Kunft nach ein Italiener, ftiliftifch dem Servandoni verwandt. Er vereinte fich mit feinen Brüdern zu der Leichenfeierlichkeit für die Königin von Spanien (15. Jan. 1760), bei welcher er über dem Sarkophag einen Tempel in Kompofitaordnung und über diefem einen Obelisk fchuf, der durch die Vornehmheit und Einfachheit feines Gefchmackes Paris in Entzücken verfetzte. Die Dekorationen für den 1761 geftorbenen Herzog von Burgund fchloffen fich diefen Arbeiten an.

Auch *Giuseppe Galli Bibiena* war in Paris gefeiert worden. Diefe barocken Meifter hatten im Theater, wohin der Einfluß der Akademie nicht drang, ihre Freude an phantaftifchem Reichthum der Form und ihr Hinwegfehen über die als kleinlich verlachten Regeln der Akademie den Franzofen vorgeführt. Der Erfolg Servandoni's beruht aber vor-

zugsweise auf dem Umstand, daß er nun auch das Theater in's klassicistische Lager hinüberzog und auf demselben den Parisern Bauwerke vorzauberte, welche denjenigen rings um sie herum geistig näher standen, als das, was sie bisher auf der Bühne bewundert hatten.

Ludwig XV., obgleich 1723 für unmündig erklärt, stand noch unter der Leitung des Kardinal Fleury. Aber er begann, seitdem er zum Mannesalter herangereift, seit der Mitte der dreißiger Jahre Einfluß auf die Gestaltung des Hofes zu erlangen. Der Ruin des unbeschränkten Königsthums schritt mächtig fort. Der König glich seinem Vorgänger an ausschweifendem und schamlosem Wandel, aber nicht an innerer Männlichkeit. Planlos, von den Ränken des Hofes selbst hin und hergeworfen, unwürdiger Weiber unwürdigerer Spielball, als Selbstherrscher beherrscht von der offenkundigen Schande, ward er seinem eigenen Volk mehr und mehr ein Gegenstand des Spottes und des Eckels. Die einst so ruhmreichen Heere erhielten Schlag auf Schlag; während die Nation sich durch die Siege Ludwigs XIV. als durch ihre eigenen geehrt fühlte, spottete sie über die kümmerliche Thatenlosigkeit ihrer Regierung und Kriegsleitung. Die harten, unerbittlichen Gesetze, welche jedoch nicht im Verfolg bestimmter staatlicher Gedanken und fester Absichten erlassen worden waren, fanden nicht in der Menschlichkeit und in höherer Einsicht, sondern in der Käuflichkeit Aller eine noch weit mehr entsittlichende Milderung. Während äußerlich der Grundsatz bestehen blieb, daß der Staat völlig in der Person des Fürsten aufzugehen habe, erkannte man mehr und mehr, daß ganz andere seiner Theile die eigentlichen Träger desselben sind. Aber der gewaltige Aufbau des Königsthums, der getragen wurde von einer mit demselben aufs engste und durch gemeinsamen Nutzen verbündeten Geistlichkeit, von einem sittlich und geistig herabgekommenen Adel, den zwar der Hof vernichtet hatte, aber nun auch allein in seinen Vorrechten, den einzigen Quellen seiner Macht und seines Reichthumes, zu erhalten vermochte, diese ganze Schlachtreihe von um ihr Lebenswohl kämpfender und im Besitz der Macht befindlicher Gewalten konnte erst gestürzt werden, nachdem sich Glied zu Glied abgebröckelt hatte.

Die Gewalten zerfielen denn auch in sich selbst, da sie nur bei selbstischen Zielen zusammenhielten. Zu ihrem eigenen Verderben strebte jede kurzsichtig nach schnell erreichbarem Vortheil. Die unerhörte Belastung durch Steuern rief die Gegnerschaft der Geistlichkeit hervor, auch die Parlamente begannen sich wieder zu regen, welche Ludwig XIV. ganz an die Wand gedrückt hatte. Beide suchten nach einer rechtlichen

Begründung ihres Widerfpruches und bald entwickelten fich in unmittelbarer Nähe des Thrones ftaatsrechtliche Grundfätze, welche der Macht desfelben Einhalt geboten. Es waren zunächft die Bevorberechtigten, welche dem Könige auseinanderfetzten, daß der Gehorfam gegen die Reichsgefetze höher ftehe als der gegen den Fürften, die mithin die Machtgrenze zwifchen Staat und König feftftellten und fo den Keil in die alte Verfaffung einfchoben. Sie ahnten freilich noch nichts von der Wucht, mit der ein endlich entfeffeltes Volk auf diefen Keil einhämmern werde.

Die Darftellung der öffentlichen Pflichten und Rechte der Einzelnen wie Regierungen, Unterfuchungen über den Urfprung der Macht und die Grenzen des Gehorfams, über die Quellen des Volkswohlftandes und die Gründe feiner Schädigung, eine aus den zu Tage liegenden Schäden des Alten immer mehr fich ftärkende Neuerungsfucht, die aus dem Jammer der Bedrückten erwachte Begier Hilfe zu bringen, menfchenwürdige Verhältniffe zu fchaffen, Wahrheit und Recht wieder zu Ehren zu bringen — diefe taufendfältig fich kreuzenden Beftrebungen durchzogen die franzöfifche Hauptftadt.

Die Aufklärung, der freie forfchende Gedanke fanden neuen Einlaß in Paris. Und mit ihnen die Antike in der Kunft. Englands Einwirkung wurde immer bemerkbarer, diejenige Hollands, als des freieften Staates, trat hinzu. Wie dort fchmiedete auch in Frankreich der religiöfe Freifinn, die auf naturwiffenfchaftliche Erkenntniß begründete, auf Sittenlehre aufgebaute Weltanfchauung aus der Philofophie der Alten ihre Waffen. An die Stelle der fittenlofen Schilderungen der Rococozeit, der liebenswürdigen Kleinmalerei und fchelmifchen Anmut einer Prevoft und Crebillon tritt in Voltaire die Klarheit und Beharrlichkeit eines philofophifchen Kopfes, welcher aber der Anmuth und Vielgeftaltigkeit der Schule nicht entbehrt, aus welcher er hervorging.

Von allen Seiten verfuchte man auf's neue die Ergründung des Wefens der menfchlichen Dinge. Die Richtung der Gedanken war gegen die beftehenden Autoritäten gerichtet. So auch in der Kunft und namentlich in der Architektur. Nicht das Vorbild der großen Meifter, vor allem nicht die nun ganz in Mißachtung kommenden Barockkünftler wollte man weiter anerkennen, ja man begann fogar die Lehrer der wieder zu voller Anerkennung gelangten Antike, die Theoretiker der Renaiffance, vorfichtiger zu benützen und kritifcher zu behandeln. Bald entwickelte fich die Energie des Urtheils zu dem bisher unerhörten Wagniß, die Antike felbft zu zergliedern und auf ihre Gefetzmäßigkeit zu prüfen.

So beginnt die Macht Palladio's zu finken und zunächft eine neue

Auffaſſung der klaſſiſchen Kunſt Platz zu greifen, welche von der Renaiſſance minder beeinflußt, nach den Vorbildern Italiens und ſpäter Griechenlands, nach neuen Ausgrabungen und Meſſungen ſich richtend, eine Auffaſſung baulicher Schönheit herausbildete, welche jener Manſart's und Blondel's verwandt war und daher auch in dieſen vom Ro coco über die Achſel angeſehenen Künſtlern die glänzendſten, nur durch die Ungunſt der Verhältniſſe, durch den Mangel der beſſeren Kenntniß antiker Bauwerke, von der Vollendung fern gehaltener Vertreter edler Architektur erblickte.

Es iſt die Zeit des Ueberganges vom palladianiſchen zum latiniſirenden und helleniſirenden Klaſſicismus.

Schon im Jahre 1737 publicirte *Charles Nicole Cochin* (geb. zu Paris 1719, † 1790), der bekannte Kupferſtecher, einen „Brief an einen jungen Maler", in welchem er ſich zum Vertheidiger deſſen aufwirft, was er den „grand goût" nennt. Mit Eifer wendet er ſich gegen die Luſt an Ausſchweifungen, gegen die Verwilderung der Kunſt, namentlich aber gegen den auf der Höhe ſeines Ruhmes ſtehenden ***Meissonnier***, den er folgendermaßen kennzeichnet: „bombeur de toutes corniches, cintreur de toute ouverture, inventeur de contraſtes, faiſant rondir et ſerpenter toute forme dans un cartel."

Dieſer kecke Angriff gegen den gefeierten, als geiſtreichſten Vertreter des Pariſer Geſchmackes von der ganzen Welt geſuchten Künſtler wäre nicht von Erfolg geweſen, wenn der damals noch blutjunge Cochin ein alleinſtehender Mann geweſen wäre. Dieſer Künſtler wurzelte in ſeinen Anſchauungen, in der Lehre ſeines Großvaters, *Nicole Cochin*, welcher ſeinerſeits der Richtung Callot's angehörte. Der auf unmittelbarer Naturauffaſſung begründete Klaſſicismus der lothringiſch-franzöſiſchen Malerſchule war ihm in Fleiſch und Blut übergegangen. Er wetteiferte mit dem großen Meiſter von Nanzig hinſichtlich der lebenswahren Darſtellung der ihn umgebenden Welt. Seine Bilder aus dem Straßenleben von Paris ſind von dem Geiſte Callot's durchdrungen. Mit dieſem verband ſich der Sinn für das einfach Natürliche im Gegenſatz zu dem theatraliſch Ueberreizten, die Freude an der Idylle, die Abneigung vor der verſchnörkelten Ueberfeinung und der Hohlheit wohlgeſtellter Phraſen, hinter denen ſchon lange keine Thaten und keine ächten Empfindungen mehr ſtanden. Will man aber die ganze Bedeutung jenes Angriffes erkennen, ſo muß man Umſchau über die Sachlage im Pariſer Bauweſen halten, um ſich über das Durcheinander der künſtleriſchen Strömungen klar zu werden. Die Lage um 1737 war folgende:

Der Hof ſtützte die akademiſchen Architekten, die trockenen

Kaſſiciſten der Schule Hardouin-Manſart's, der jüngere Cotte baute ſtreng nach den Plänen ſeines Vaters die Rochuskirche fertig, Boffrand's Hôtel de Montmorency zeigte die akademiſchen Formen, mit welchen man majeſtätiſche Größe auszudrücken meinte, zuerſt vom monumentalen auf den Privatbau übertragen. An der Akademie lehrte Briſeux die Regeln, aber nicht den Geiſt Blondel's. Der Stil hatte zwar nicht mehr die Entſchiedenheit und ſcharfe Gedankenklarheit des Manſart'ſchen, erhielt ſich aber in den palladianiſchen Formen. Es iſt dies jener Stil, den die Franzoſen „Louis XV" nennen.

Die Geſellſchaft hielt ſich in ihrer Mehrheit an die freiere Schule, welche durch Laſſurance zwar nicht geführt, doch am eigenartigſten vertreten wurde und deren Anſchauungen die Akademie ſich mehr und mehr anbequemte. Aber dieſe Richtung neigt in ihren Innendekorationen immer lebhafter zu den Ausſchreitungen Meiſſonnier's hin, welche die Mode beherrſchten und denen Jeder ſeinen Tribut zahlen mußte. Der Zug derſelben geht nach intimen Reizen, nach wohnlichem Luxus, überfein durchdachter Bequemlichkeit, kokettem Aufputz. Es iſt dies jener Stil, den die Franzoſen „Régence" nennen.

Im Theater herrſchte Servandoni und der italieniſche Klaſſicismus. Die tönenden Gefühlsergüſſe der klaſſiſchen Dichter, die geſpreizte Größe der von ihnen dargeſtellten Leidenſchaften forderten große Verhältniſſe, weite Hallen, einen Pathos, den die franzöſiſche Architektur nicht mehr beſaß. Schon ward dieſe Formenſprache in der Façade von St. Sulpice auf den Kirchenbau übertragen. Und dieſe Richtung, welche mit dem Detail des Rococo, mit der Herrſchaft des Schnörkels brach, welche nach Einfachheit ſtrebte, fand nun in Cochin einen neuen und wie wir ſehen werden, beachtenswerthen Verfechter.

Es beginnt hier ſich alſo jener Stil geltend zu machen, den die Franzoſen „Louis XVI" nennen. Alle drei gehen neben einander her, zwar ſich bekämpfend, doch in den wichtigſten Grundſätzen und Formen innerlich vereint durch den Umſtand, daß ſie alle drei Kinder einer Zeit ſind, welche ja auch in allen anderen geiſtigen und politiſchen Gebieten ſich als das Bild zwieſpältiger Bewegungen darſtellt.

Dieſer neue Stil fand in einer Frau eine eifrige Förderin, in der Pompadour, deren Einfluß auf den König 1741 beginnt. *Jeanne Antoinette Boisson, Marquise de Pompadour* (geb. zu Paris 1720, † zu Verſailles 1764)[1]) war die Tochter des Generalpächters Lenormand de Tournehem, nicht des Gatten ihrer Mutter. Dieſer Finanzmann war

[1]) Eugène Véron: Le styl de Pompadour, in L'Art, Paris 1875. Derſelbe: L'oeuvre de la Md. de Pompadour, in L'Art. Paris 1875.

einer der ersten Kunstkenner Frankreichs. Durch ihn wurde sie wohl von Jugend auf mit künstlerischen Dingen vertraut. Früh in der Musik und Malerei gebildet wurde die geistreiche Frau eine aufrichtige Anhängerin der strengeren antiken Kunstauffassung. Sie suchte sich künstlerisch zu bethätigen, schnitt in Edelstein und übte sich in der Aetzkunst. *Jacques Guay*, der seit 1742 in Italien namentlich die Kameen der Florentiner Sammlung studirt hatte, diente ihr als Lehrer. Sie radirte nach seinen, die Heldenthaten Ludwig XV. verherrlichenden geschnittenen Steinen 63 Blatt, ebenso nach François Boucher. Die Arbeiten sind meist streng und schlicht in der Zeichnung, sichtlich nicht ohne Begabung und in einem dem allgemein herrschenden gegenüber entschieden antikisirenden Geschmack, namentlich in der leichten klaren Anordnung des Reliefs und der Verneinung der malerischen Richtung in der Plastik von ächt klassicistischer Auffassung. Aber die Pompadour blieb nicht bei einseitiger Huldigung stehen, sondern betrieb eine folgerichtige Pflege der durch sie am Hofe vertretenen antiken Kunstrichtung. Der Bruder der Marquise, der Marquis de Vandières, später Marquis de Marigny, wurde in Gemeinschaft mit dem Abbé Leblanc, Cochin und dem später berühmt gewordenen Architekten *Soufflot* zu einer Reise nach Italien (1748—1751) veranlaßt, um dort die wahre Schönheit zu studiren, ja der Kupferstecher trat durch diese erst in direkte Verbindung mit der Maitresse der Königs. Der Marquis aber wurde bald nach seiner Rückkehr (1751) Intendant der Künste. Was aber jene drei als wahre Schönheit erkannten, läßt sich klar aus der Lage der Zeit erkennen, denn gerade zu jener Zeit war eine kunsthistorische Entdeckung gemacht worden, welche die Welt auf das tiefste bewegte.

Im Jahre 1748 stießen Bauern am Fuß des Vesuv auf die Ruinen einer Stadt — Pompeji's. Im selben Jahre berichtete der französische Gesandte Marquis Delhopital bereits über die neu aufgefundene, unterirdische Stadt nach Paris. Schon in dieser ersten Schrift machte er auf die Bedeutung der antiken Broncen und Wandmalereien auch für die moderne Kunst aufmerksam.

Die Entdeckung von Herculaneum war vorausgegangen (1719), größere Ausgrabungen aber erst seit 1738 begonnen. Damals auch verbreitete sich erst die Kunde von der Erhaltung und von der majestätischen Größe der Tempel von Paestum. Nach diesen Quellen der Erkenntniß antiker Kunst strebte die französische Reisegesellschaft. Das erkennt man aus ihren Veröffentlichungen: Cochin's „Observations sur les antiquités d'Herculanum“ [1]) und Soufflot's „Suite de plans,

---

[1]) 2. Auflage 1755.

coupes, profils, élévations géométrales et perfpectives de trois temples antiques, tels qu'ils exiftaient en 1750 à Peftum" [1]). Zwei Dinge mußten die franzöfifchen Meifter in ihren Studien vor Allem überrafchen: Zuerft die Erkenntniß, daß die Regeln des Palladio und feiner Nachfolger falfch feien, daß felbft Vitruv vom ächten griechifchen Tempelbau keine rechte Vorftellung gebe. All' die mühfelig aufgebaute und vertheidigte Weisheit der Parifer Akademie fiel hierdurch mit einem Schlag zufammen. Und zweitens der Anblick antiker Innendekoration, welche mit noch größerer Schärfe erkennen ließ, daß die Grotesken des Rococo, obgleich auch fie fich ihres Zufammenhanges mit Rafael und durch diefen mit der Antike rühmten, himmelweit abftänden von dem, was in Athen und Rom einft als fchön gegolten habe. Und da der Gedanke, die Antike gehe jeder andern Kunftweife unbedingt vor, bei allen höher Gebildeten unerfchütterlich feft faß, fo erkannte man, daß zwifchen den beiden, feit Bernini und Perrault, feit Oppenort und Bullet fich bekämpfenden, dann in der Schule Hardouin-Manfart's doch nur fehr äußerlich verföhnten Richtungen der franzöfifchen Kunft, zwifchen dem Rococo und dem Palladianismus kein nennenswerther Unterfchied hinfichtlich ihrer Unzulänglichkeit im Vergleich zu dem neu entdeckten Ideale beftand, daß die ganze franzöfifche Kunft auf Abwege gerathen fei. Diefe Erkenntniß wirkte gewaltig auf die von ihr ergriffenen Gemüther. Wie hohl und leer mußte allen jenen die Kunft der Vorgänger erfcheinen, welche die Ergebniffe von deren eifrigem Streben nach Antike mit den nun erft gefundenen Vorbildern verglichen. Die nun erkannten, daß das kunftvolle äfthetifche Gebäude eines Blondel, jene Regeln der Verhältniffe, an deren Studium die Architekten fo viel Eifer und Nachdenken verfchwendet hatten, nicht die der Griechen feien, daß von Alberti bis zu Brifeux alle jene vielgerühmten Schriftfteller fich um Dinge geftritten hatten, die nebenfächlich, ungriechifch, unwürdig folcher Bedeutung feien.

Aefthetifche Erkenntniß in künftlerifche That zu überfetzen ift nicht die Arbeit eines Augenblickes. Es dauerte eine Reihe von Jahren ehe Soufflot zur Durchbildung der gewonnenen Anfchauungen in künftlerifche Gebilde gelangte. Und was er fchuf, trägt noch fehr die Merkmale der Kunftauffaffung, aus der er hervorging.

Diefe aber war viel zu mächtig, um fofort abzufterben. Wie feft in den verfchiedenften Köpfen und Händen die überkommene Formenwelt faß, davon follte die Parifer Architektenfchaft bald Zeugniß ablegen. Tage tieffter künftlerifcher Erregung, wie fie feit dem Kampf um

---

[1]) Herausgegeben von G. M. Dumont 1764.

die Louvrefaçade die Architektenſchaft von Paris nicht durchlebt haben mochte, brachte der Entſchluß des Königs Ludwig XV. nach dem Aachener Frieden ſich ſelbſt in Paris ein Denkmal zu ſetzen (1748). Der berühmte, der klaſſiſchen Richtung Cochin's hinneigende und dem Kreiſe der Pompadour angehörige Bildhauer *Bouchardon* wurde veranlaßt, eine Reiterſtatue zu modelliren und die Architekten der Akademie aufgefordert, Pläne zur Schaffung eines geeigneten Platzes für dieſelbe einzuliefern. Im Jahre 1753 kam es zur Entſcheidung über die eingereichten Entwürfe.

An der Akademie wirkten damals neben *Aubry, Chevotet* und dem von einer ſpäter zu ſchildernden Bauthätigkeit in Genf zurückgekehrten *François Blondel* keiner der Meiſter aus der direkten Schule des Hardouin-Manſart mehr. Dieſelbe beſtand aus dem nur durch den Umbau des Kloſters de la Mercy zu Lyon (1727—1732) bekannten *Godeau,* dem wenig bedeutenden *Michel Barthelémy Hazon* († nach 1795), *Lebon* († 1754), *Deluzy, Lécuyer, Loriot* und *Jean Baptiste Augustin Beausire* († 1764), ſämtlich künſtleriſch untergeordneten Baubeamten, wohl meiſt Geſchöpfen der Günſtlingswirthſchaft. Neben *Soufflot* waren noch die Söhne zweier in der vorhergehenden Periode gefeierten Meiſter in der immer bedeutungsloſer werdenden Kunſtanſtalt einflußreich geworden, der jüngere *Lassurance* und der jüngere *Gabriel*; ſchließlich *Contant d'Jvry.*

Auch nichtakademiſche Künſtler betheiligten ſich an der Konkurrenz, und zwar Namen von damals wichtigem Klang; ſo vorzugsweiſe die großen Dekorateure *Servandoni* und die *Slodtz,* ferner *Rousset*; aber auch eine Reihe jüngerer Talente, welche ſich erſt Platz für ihr Wirken zu ſchaffen beſtrebt waren. Manche derſelben verſtanden ſich zwar nicht auf der Höhe ihres Wollens zu erhalten: *Laurent Destouches* verſchwand im ſtädtiſchen Baudienſt, der Ingenieur *Robert Pitron* (geb. zu Nantes 1684, † 1750) erlebte das Ende der Konkurrenz nicht, *François Franque* († nach 1771), der Erbauer des Schloſſes Magnanville und des Seminares zu Bourges, *Hupeau* († 1763) und *Delestrade* (1770) erreichten zwar die Würde der Mitgliedſchaft in der Akademie, ohne daß ſich hierzu berechtigende Leiſtungen hätten nachweiſen laſſen, *Polard* und *Goupy* verſchwanden gänzlich aus dem Gebiet des baukünſtleriſchen Schaffens.

Für die Preisbewerbung wurde ein Programm im heutigen Sinn nicht ausgearbeitet. Vielmehr wurde es jedem Künſtler überlaſſen, nach eigenem Ermeſſen innerhalb der Mauern von Paris ſich den geeigneten Baugrund zu ſuchen, die Stadt nach ſeinem Gutdünken umzugeſtalten und ſo das Gewaltigſte zu ſchaffen, deſſen ſein Geiſt mächtig war. Die Pläne hat uns der Architekt *Pierre Patte* (geb. zu Paris 1723, † zu

Nantes 1812 oder 1814) in einem bemerkenswerthen Kupferwerk[1]) erhalten und fo einen höchft lehrreichen Einblick in den Stand der Architektur zu Mitte des Jahrhunderts gefchaffen. Mit Erftaunen und Anerkennung befchauen wir die eingehend durchgebildeten Pläne, das mächtige Schaffensvermögen, welches in vielen Arbeiten fich kund giebt, die Kühnheit und Größe der Gedanken, die Mannigfaltigkeit der Vorfchläge.

Es war naheliegend, daß Hardouin-Manfart's Beifpiel, der Vendômeplatz und der Place des Victoires in vielen Fällen die Anregung geben würde. Der Ingenieur *Polard* fchlug vor, einen Kreis von 199 Metern Durchmeffer von Häufern freizulegen, deffen Mittelpunkt etwa da liegt, wo jetzt die rue de Seine den Boulevard St. Germain fchneidet, die rue Dauphine, bis zur rue de Vaurigarde zu verlängern, die Linie rue de Seine—Luxembourg und eine neu zu fchaffende, von der Ecke der rue Soufflot und Boulevard St. Michel zum Pont royal den Platz als Hauptachfen kreuzen zu laffen. In den äußeren Kreis ftellte er einen zweiten, von 146 Meter Durchmeffer, den er mit einem durch die 8 Straßen unterbrochenen großen korinthifchen Periftil umgab. In den Interkolumnien der Rückwand waren Reliefs angebracht. Kein Fenfter durchbrach fie, denn hinter derfelben waren kleine Häufer mit Laden angeordnet, die von der übrig bleibenden Peripherieftraße Zugang und Luft erhielten. Aehnlich, doch minder ausgedehnt war der kreisrunde Platz, deffen Mittelpunkt ein unbekannter Meifter in den Kreuzungspunkt von rue de Grenelle und rue de Cherche-Midi verlegte. Mehr jedoch reizte die Löfung, einen Platz in die Kreuzung der rue de Bucy St. André-des Arcs, Mazarine und de l'ancien Comédie. Zunächft legte *Rousset* hier einen Kreis von 129 Metern innerem Durchmeffer an, in welchen 10 Straßen einmündeten, von denen jedoch nur die Verlängerung der rue Dauphine von ernftlichem Zweck für den Verkehr war. Diefem Fehler der Grundanlage ftand die treffliche Façadenlöfung durch eine toskanifche, reichentwickelte Säulenhalle gegenüber, die an zwei Gegenfeiten der Achfe über einer Fontaine fich zum Periftil mit Giebel ausbildet, während über die im rechten Winkel fchneidenden Straßen je ein mächtiger auf das Hauptgefims der Säulenhalle auffitzender Bogen fich fchwingt, der mit dem hohen, die Reiter-Statue der Siegesgöttin tragenden Auffatz bis zu 38 Meter auffteigt. *Goupy's* rechtwinkliger Platz mit abgerundeten Ecken follte feinen Mittelpunkt in der Kreuzung von rue de Belle-Chaffe und de Lille derart haben, daß er mit dem Vendômeplatz in einer Achfe läge. Aehnlicher Grundform war der Plan *Chevotet's*, welcher das Terrain

[1]) Monuments erigés en France à la Gloire de Louis XV., Paris 1767.

zwischen rue de la Feronnerie und St. Martin wählte; die merkwürdigste dieser Centralanlagen war aber das Projekt *Pitron's*, ein auf der Cité-Insel gelegener Kreis von 129 Meter, dessen eine Achse die Notre-Dame-Brücke, die andere etwa die jetzige Avenue de Constantine bildete. Der damals noch dicht bebaute Platz des neuen Hôtel-Dieu sollte frei gelegt und an seiner Stelle ein großartiges Stadthaus errichtet werden, welches somit in der Achse der mitten durch die Insel bis zur Statue König Heinrichs IV. durchzubrechenden Straße gelegen hätte. Die Architektur desselben lehnt sich eng an die der Hardouin-Mansart'schen Plätze, nimmt jedoch von der älteren Kunst zur Belebung der größeren Abmessungen das Pavillonsystem herüber.[1])

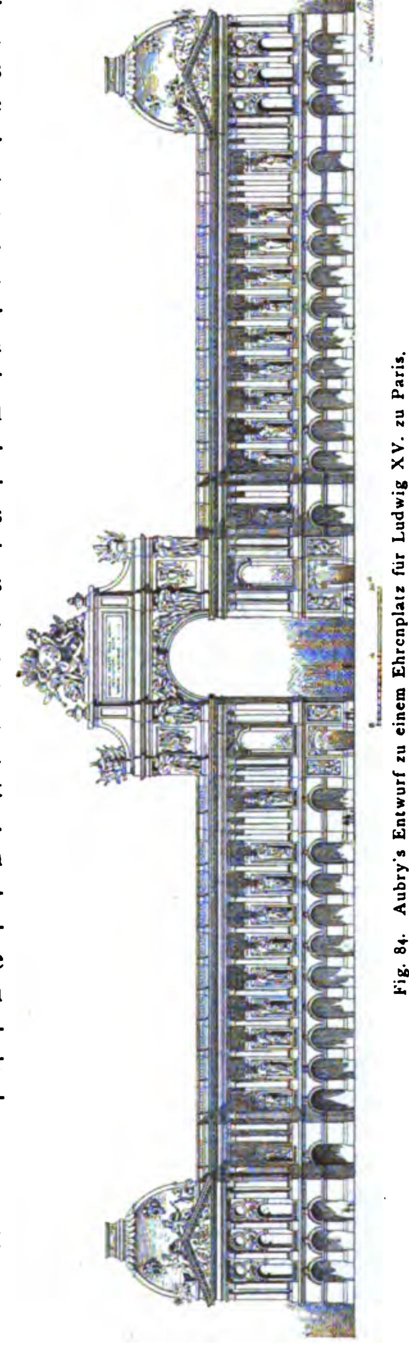
Mehrere Meister fanden im Anschluß an die Seine durch nur nach drei Seiten geschlossene Anlagen die ihnen geeignet scheinende Lösung. *Rousset* baute in einem zweiten Plan die Königsstatue in die Seine, etwa an der Stelle der Pont d'Arcole hinaus, indem er das alte Stadthaus opferte. Gegenüber in der Linie der rue St. Jacques fand *Hazon* den Boden für seinen in riesigen Verhältnissen schwelgenden Entwurf. Jenseits der Uferstraße sollte sich ein Triumphbogen erheben, zu dessen Seite je ein hoher Obelisk aufgebaut werden sollte. Vor diesem zogen sich Hallen von je vier Reihen korinthischer Säulen um den rechtwinkligen 215 zu 156 Meter im Lichten messenden Platz, in dessen Mitte die Reiterstatue auf einem Felsen geplant war, als eile sie durch den Triumphbogen dem Siegestempel entgegen, der inmitten des weiterhin sich anschließenden halbrunden Platzes stehen sollte. Erst mit der Linie der rue des Ecoles hätte der letztere abgeschlossen.

Kaum minder umfangreich ist *Delestrade's* Plan, welcher ein neues Stadthaus an Stelle des jetzigen Hôtel des Monnaies zwischen Pont Neuf und Collége Mazarin errichten wollte, hinter dem ein Platz mit rundem Abschluß bis über rue Jacob hinaus sich erstrecken sollte. *Destouches* und *Chevotet* erkannten die Nothwendigkeit, die damals noch sehr eingeengte Louvrefaçade frei zu legen. Daher rückte ersterer mit seinem Platze bis in die Grenzen der heutigen rue du Louvre zurück, während letzterer erst bei Pont Neuf einen Abschluß suchte, indem er die Kirche St. Germain dorthin in die Achse des Louvre versetzte.

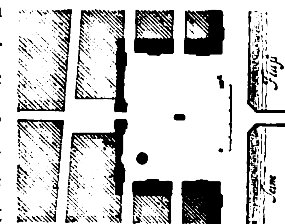
Höheren Antheil erwecken noch die Pläne der bekannteren Baumeister. *Aubry's* (Fig. 84) Arbeit zeichnet sich unter diesen durch ruhige Grundgestaltung aus. Sie stellte ein gegen den 41 Meter breiten Quai d'Orsai offenes Rechteck von 196 zu 150 Meter dar, dessen kurze Achse aus der Pont royal und dessen lange aus der rue de Lille besteht. Die

---

[1]) Pitron, Recueil de différents projets d'Architecture.


Fig. 84. Aubry's Entwurf zu einem Ehrenplatz für Ludwig XV. zu Paris.

Architektur bildet eine mächtige Säulenhalle über Arkaden im Erdgeſchoß, nach Art derjenigen des Louvre. Ueber das Dach erheben ſich mit Kuppeln bekrönte Eckpavillons; in der Mitte über der verbreiterten rue de Bac ein Thor ähnlich demjenigen in Rouſſet's Rundprojekt, doch von geradezu gewaltigen Verhältniſſen. Denn der 11 Meter breite Bogen ſitzt auch hier erſt oberhalb des Façadenhauptgeſims auf, wird flankirt von je zwei Paaren Doppelkariathiden und überhöht von einer Inſchriftſtafel, die endlich die Erdkugel haltende Genien abſchließen. Die Geſamthöhe dieſes frei und luftig behandelten, höchſt anmuthigen Triumphbogens beträgt gegen 47 Meter. Im Detail der Façade, welche allerdings als ein reines Schauſtück, als eine Kouliſſe vor den zu erhaltenden alten Gebäuden gedacht iſt, zeigt ſich eine Friſche, eine ſaftige Fülle der Formen, die ſehr wohlthuend von den meiſten übrigen Arbeiten abſticht. Noch üppiger entfaltet ſich in *Contant's* Arbeit reiches dekoratives Können (Fig. 85). Dieſer entnahm den Grundgedanken von Levau's College Mazarin und führte denſelben etwas weiter ſtromabwärts in großartigerer Weiſe durch. Die Achſe ſollte etwa dort liegen, wo jetzt die Pont du Caroussel die Seine überbrückt, die vordere Häuſerfront niedergelegt und dafür an der Südſeite der rue de Lille der Feſtbau eines neuen Rathhauſes errichtet werden. Die mächtige Façade, welche mit zwei Eckflügeln die rue de Lille überſchritt



und am Ende derſelben in zwei Pavillons abſchloß, war als joniſche

Säulenhalle über einem Erdgeschosse gedacht. Die kuppelartig gedeckten Eckpavillons sollten durch entsprechende Pilaster gegliedert sein, der Mittelbau aber, zu dessen Hauptgeschoß eine große Freitreppe führt, durch eine hoch aufragende korinthische Pilasterordnung und im Mittel einem würdig durchgebildeten Peristil von vier Säulen mit Giebel geschmückt sein. Eine gegen 49 Meter hohe Kuppel bekrönte den Bau. Die Architektur ist sehr vornehm und edel, der Entwurf baut sich auf das Wirkungsvollste auf, die Formen sind klassisch, alle Theile klar geordnet, so daß die Ausführung dieses Planes Paris um ein Meisterwerk in vollem Sinne des Wortes bereichert haben würde. Minder glücklich sind die weiteren Anbauten an die Eckpavillons. Denn Contant wollte das Hôtel de Bouillon am Quai Malaquais nicht gerne aufgeben und bildete daher die Architektur der Flügel wie die hinter dem Festbau sich hinziehenden Gebäude in dem älteren Gebäude entsprechenden Formen. Aber die dreigeschossigen Façaden wirken unscheinbar neben den mächtigen Verhältnissen des Hauptbaues und entbehren des inneren Zusammenhanges. Wenn sie aber nur den Zweck haben sollen, durch ihre Ausladung im Viertelkreis nach vorne, durch ihre bescheidenen Verhältnisse die Gesamtwirkung noch mehr ins Großartige zu steigern, so erfüllen sie denselben auf das Entschiedenste.

Aehnlich, wenngleich mehr im dekorativen Sinn, versuchte *Slodtz* die Frage zu lösen. Sein Platz erstreckte sich von der rue des St. Pères bis zur rue Bonaparte längs des Quai Malaquais. Ueber erstere Straßen brückten sich breite, innerhalb der weit vorgezogenen Eckpavillons angebrachte Bogen, deren Gestaltung der Louvrekolonnade, namentlich hinsichtlich des unschönen Ueberschneidens des Gurtgesimses entlehnt ist. Die Mitte der sonst durch Pilaster gegliederten Rücklage, zu welcher breit geschwungene Viertelkreise überleiten, bildet eine Säulenhalle und innerhalb dieser wieder ein Vorbau mit Segmentgiebel und darüber ein thurmartig über das Dach hervorragender runder Säulenbau mit schlichter Kuppel. Trotz der wuchtigeren Details ist die Gesamtanordnung des Façadenmotives derjenigen Hardouin-Mansart's eng verwandt. Mehr eigenartig als künstlerisch ausgestattet ist der an den Place Bellecourt zu Lyon erinnernde Gedanke *Soufflot's*, die Cité-Insel mit der Insel St. Louis durch eine umfassende Stromkorrektion zu verbinden und an Stelle des trennenden Seinearmes einen Platz anzulegen, eine Anregung, welche später *Patte* in einem nach Ablauf der Konkurrenz geschaffenen Plan aufnahm. Nur wollte dieser alle Häuser von der Linie Pont au change—Pont St. Michel bis zur Statue Heinrichs IV. abtragen und hier einen riesigen Dom errichten, der in künstlerischer Verbindung mit dem nach *Chevotet's* Plan zu gestaltenden Platz vor dem Louvre und einem zweiten, diesem entsprechenden auf

dem linken Seineufer treten ſollte. Die Koſten für dies Rieſenprojekt wollte er dadurch aufgebracht ſehen, daß 500,000 Fr. auf 50 Jahre und Zinſeszins angelegt würden, in welcher Zeit das Kapital ſich bis auf 109,908,000 Fr. vermehren werde! Der hoffnungsreiche Rechenkünſtler konnte allerdings nicht wiſſen, daß vor jenem Zeitpunkt Revolutionen eintreten würden, während welcher man für die Nothwendigkeit, den Königen Ehrenplätze zu errichten, kein Verſtändniß haben werde.

Von *Servandoni's* Plan iſt mir nur der Grundriß bekannt, ein aus Säulenhallen gebildetes Quadrat mit abgerundeten Ecken, welches in den Achſen durch gewaltige Thore zugänglich iſt.

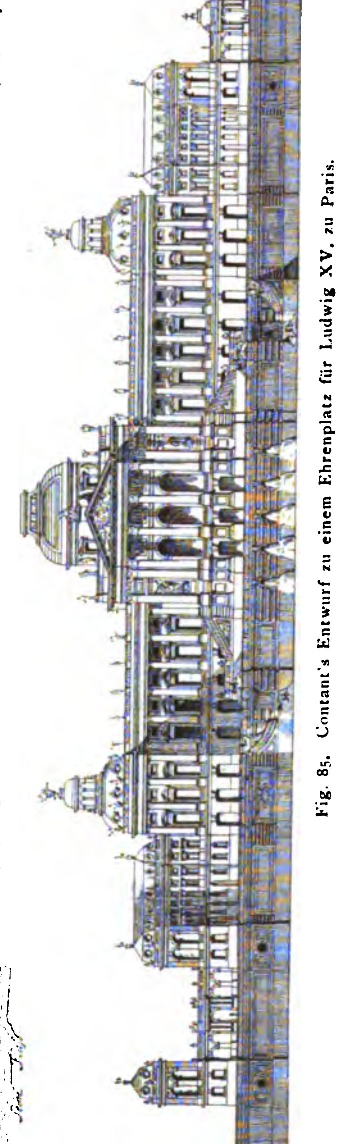


Fig. 85. Contant's Entwurf zu einem Ehrenplatz für Ludwig XV. zu Paris.

Zum Schluß ſeien noch die Projekte *Boffrand's* geſchildert, deren *Patte* drei darſtellt. Zwei derſelben kamen zur Durchführung: das der Markthallen bei der Kirche St. Euſtache (jetzigen Halles centrales), allerdings in ganz veränderter Geſtalt und erſt hundert Jahre ſpäter durch *Callet* und *Baltard*. Auf der Baſis der noch heute in ihrem ſüdlichen Ende beſtehenden rue de la Lingerie, zwiſchen rue Berger — damals de la Fripière — und der Verlängerung von rue des Pêcheurs ſollte ein langer rechtwinkliger Platz errichtet werden, deſſen Spitze bis an rue Jean Jacques Rouſſeau und des deux Ecus reichen, alſo nicht nur den ganzen Raum der Halles centrales, ſondern auch den der Halle au blé mit den anſtoßenden Straßen umfaſſen ſollte. Der Platz iſt im Plane in mehrere Abtheilungen getheilt. Die mittlere bildet ein Quadrat. Hier ſteht die Königsſtatue, dreigeſchoſſige Gebäude ſtehen ringsum; dieſe ſind gegliedert durch korinthiſche Pilaſter in den beiden oberen und durch hohe Poſtamente für dieſelben im Untergeſchoß. In den Achſen treten an Stelle der Gebäude offene Säulenhallen

mit einer mittleren breiten und je zwei ſchmäleren Interkolumnien, darüber eine hohe Attika. Gegen die rue de Lingerie legt ſich ein zweites Quadrat an den Mittelplatz, der Gemüſe- und Fiſchmarkt. Auch ihn umgeben hohe, hier fünfſtöckige Häuſer, doch von einfacher, zweckentſprechender Architektur. Gegen die rue des deux Ecus befindet ſich die Getreidehalle mit derberen, an Debroſſe erinnernden Motiven, an den Ausgängen gequaderte Säulen, durch welche wohl der Eindruck des Ländlichen erzeugt werden ſollte. Die ganz ſchlichte Behandlung der hohen, zwiſchen dieſen liegenden Speicher iſt zu beachten. Ein Theil des Planes, der Abbruch von *Jean Bullant's* Hotel de Soiſſons, auf deſſen Grund die Spitze des geplanten Rieſenwerkes lag, und der Bau einer mächtigen ſteinernen Rotunde, der Halle au blé (1736—1767) umgeben von einer ringförmigen und ſechs ſtrahlenförmig ſich abzweigenden Straßen kam bald nach Boffrand's Tod durch *Charles Mangin* (geb. zu Mitry 1721) und andere zu Stande, der Reſt, wie wir ſahen, erſt in unſeren Tagen.

Ein ähnliches Geſchick hatte die zweite Arbeit, welche den Grund zwiſchen Louvre und Tuillerien einem alten Wunſche gemäß freizulegen und auszubauen bezweckte. Denn noch befanden ſich hier dichte Häuſergruppen, zwei Kirchen, drei größere Hôtels u. ſ. w. Boffrand ſchlug vor, einen Theil derſelben zu erhalten und einen Platz von der Breite der Louvrefaçade zu errichten. Die Architektur der mächtigen ſeitlichen Façaden entſpricht der des Mittelplatzes im ebenbeſprochenen Plane, nur wurde das Mittelmotiv reicher zu einem Triumphbogen umgeſtaltet. Weiterhin folgten in derſelben Flucht zwei ſchmale Gebäude, das Opernhaus und das Muſeum für Alterthümer und als Abſchluß eine Säulenhalle, welche in den hufeiſenförmigen Hof der Tuillerien führt. Der moderne Ausbau des Louvre durch *Visconti* und *Lefuel* folgte demnach im Weſentlichen den Grundzügen Boffrand's, wenn gleich der Aufbau in den älteren Theilen entſprechenden Formen gehalten wurde. Nur glaubte Boffrand zwiſchen der Hoffaçade und der langen Galerie einerſeits und dem Chateau d'eau des Palais Royal andererſeits dem Privatbau überlaſſen und mit Recht den zu großen Place du Carouſſel durch Einbau jenes Tuillerienhofes gliedern zu müſſen.

Der dritte, nicht ausgeführte Plan ſchlug vor, an Stelle des Place Dauphine eine Prachtfaçade und davor ein der Trajansſäule nachgebildetes Monument zu errichten.

Der fernere Fortgang des Konkurrenzverfahrens iſt für den modernen Menſchen nicht ohne weiteres verſtändlich. Ueberraſcht uns ſchon der Befehl des Königs an ſeine Hauptſtadt, ihm ſelbſt ein Denkmal mit außerordentlichen Koſten zu errichten, ſo finden wir noch unbegreif-

licher, daß derfelbe aus befonderer Güte, um die Parifer nicht zu beläftigen, von allen Zerftörungen alter Quartiere abfah, eine Güte, die nach Patte allein fchon ein Denkmal verdiene, mithin alle diefe Pläne bei Seite legte und eine neue Konkurrenz für Anlage eines Platzes auf dem dem König gehörigen Terrain vor dem Tuileriengarten ausfchrieb. Die Refultate derfelben zu einem Plane zu vereinigen, wurde fchließlich der jüngere *Gabriel* beauftragt: es entftand der Place Louis XV., der heutige Konkordienplatz (1753) (Fig. 86).

Jacques Ange Gabriel (geb. 1699, † zu Paris 1782), der Sohn Jacques-Jules und Erbe der Stellung wie der Aufträge feines Vaters, war zuerft felbftändig mit dem Plan der mächtigen Ecole Militaire (1751) auf dem Marsfeld hervorgetreten, einem dem Invalidenhaufe nachgebildeten, um mehrere Höfe gruppirten Nutzbau. Der Umbau des Schloffes Compiègne war bald gefolgt. Das Schloß befteht aus drei, um einen rechtwinkligen Hof angeordneten Flügeln, den nach vorne eine Doppelfäulenhalle abfchließt. Die Architektur beharrt bei dem Schema der Monumentalbauten an den Vorderanfichten der Flügel wie in dem, infolge der runden Oberlichter an das Hôtel Dieu zu Lyon erinnernden Mittel-Rifalit. Die ftarke lothrechte Theilung durch

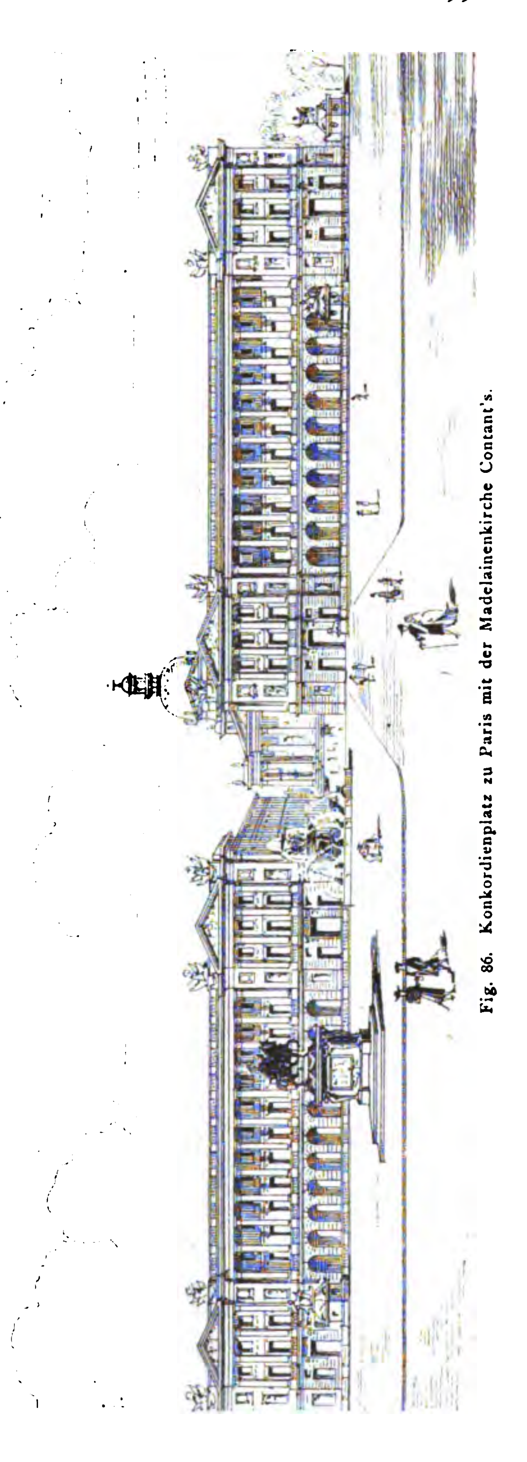


Fig. 86. Konkordienplatz zu Paris mit der Madelainenkirche Contant's.

ein die ganze Front durchziehendes Gurtgesims über dem Hauptgesims ist zu beachten. In der Gartenansicht verschwindet das gequaderte Untergeschoß und bildet sich das Mittelrisalit zu einem Peristil mit vier korinthischen Säulen aus. Die große Festtreppe, der Wachensaal und die Kapelle entstanden nach Gabriel's Plänen. Diese Bauten, sowie die Wiederherstellung des schadhaft gewordenen Louvre lassen eine hervorragende Kraft in Gabriel nicht, wohl aber das Streben erkennen, aus der Schulrichtung seines Vaters heraus klassisch sich abzuklären. Dieser Grundzug ist auch den Bauten am Konkordienplatz eigen.

Im Jahre 1748 war die Gegend desselben noch frei von Gebäuden. Der Tuilleriengarten bestand fast ganz in der heutigen Verfassung. Seinen Abschluß bildete ein tiefer Graben, über den eine Drehbrücke führte. Die rue Royale bestand bereits als Endlinie der Boulevards, nur stand in ihrer Achse das unbedeutende Hôtel de Chevilly, und seitwärts, etwa an Stelle der Mairie des 8. Arrondissements eine kleine Magdalenenkapelle. Die Tuillerien-Avenue der Eliseischen Felder und der Cours la Reine, beide in ihren Achsen auf jene Brücke gerichtet, waren gleichfalls schon längst angelegt. Dagegen fehlte die rue Rivoli, welche bekanntlich erst unter dem zweiten Kaiserreich vollendet wurde. Dies waren die Elemente, auf welchen sich Gabriel's Plan aufbaute. Er ordnete zunächst entsprechend dem Cours la Reine eine Allee zur Rechten der Avenue an. Wo die Mittellinien dieser Hauptstraßen die der rue Royal kreuzten, stellte er zwei Springbrunnen und die Statue, letztere als Mittelpunkt auf. Dann zog er gegenüber der Tuilleriengartenfront einen zweiten Graben. Die inneren Balustraden um dieselben waren 175,5 Meter, die in der Achse der rue Royal dagegen 246 Meter von einander entfernt. Die Ecken waren im rechten Winkel zu den Seitenstraßen abgeschrägt und an den Knickpunkten kleine, mäßig sich aufbauende, von Statuengruppen bekrönte Wachhäuser angeordnet. Nach unseren Begriffen waren die Anlagen zu leer, das moderne Bedürfniß fordert den Obelisk, die großen Fontainen, die Kandelaber, welche jetzt den Platz schmücken. Jene Zeit liebte aber, auch in den Gärten, große freie Flächen. Nur gegen Norden erhielt der Platz einen monumentalen Abschluß durch die beiden, die rue Royal flankirenden Fronten an der heutigen rue Rivoli, links nur eine dekorative Façade, rechts die Garde-meubles (1762—1770) (Fig. 87). Gabriel hat in diesen Façaden sich nicht von dem Einfluß der Louvrekolonnade frei machen können, sie erscheinen vielmehr als eine entschiedene Rückkehr zu der Ueberlieferung Perrault's. Eine Halle von 12 korinthischen Säulen über gequaderten Rundbogenarkaden bildet das Mittel, die Risalite treten als ruhigere Mauermassen wenig vor die Säulenfront vor. Als Mittel legt

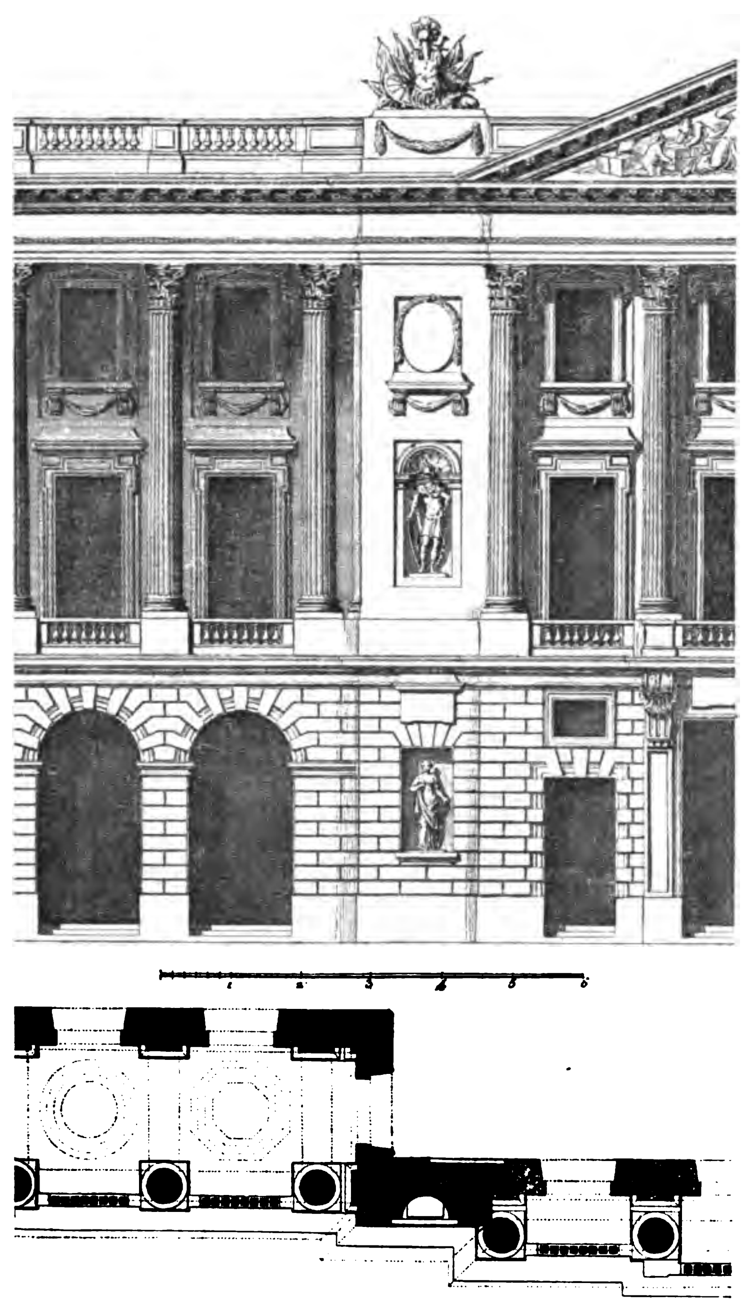


Fig. 87. Garde-meubles zu Paris. Façadentheil.

fich eine Giebelfront von vier Vollfäulen vor diefelben. Das Ganze ift von fehr großem und edlem Wurf. Die Verhältniffe, die Ausbildung

der Säulen, aller Profilirungen mufterhaft nach den Regeln der Zeit. Das Detail dagegen ift weit ftrenger, als etwa an Boffrand's Bauten. Die Fenfterumrahmungen find fchlicht, ohne Verdachungen. Das einzige Ornament bilden hängende Tücher zwifchen den Konfolen der Fenfter des oberften Gefchoffes, Blattgehänge in geradlinigen Blenden, eingefetzte Nifchen und Schilde. Kaum giebt es eine Linie, die nicht mit dem Zirkel und Reißfchiene erzeugt werden könnte. Es ift der endliche vollftändige Sieg der verftändigen Erwägung über die Thorheiten der heiteren Phantafie.

Gabriel fielen auch die immer noch weiter betriebenen Bauten am Schloßbau von Verfailles zu. Von ihm fcheinen die Flügel am Cour Royal zu ftammen, welche diejenigen des *Levau* verdrängten. Der Architekt nahm die Abmeffungen der Kapellenfaçaden als Norm für die Ausgeftaltung diefer Bautheile an, indem er deren korinthifche Ordnung auf diefelben übertrug, die gequaderten Erdgefchoß-Arkaden aber, fowie die in eine Ordnung eingeftellten beiden oberen Stockwerke im Sinne der Zeit ausbildete und an Stelle des alten Manfartdaches einen breiten Giebel an die Frontfeite fetzte.

Sicher ftammt von Gabriel der Entwurf des Theaters (— 1770) am Ende des nach dem Vorbild des Südflügels errichteten nördlichen Anbaues an den Schloßkern, deffen Innendekoration mit Recht als ein Meifterwerk gerühmt wird. Die Außenarchitektur machte er fich dadurch leicht, daß er den Bühnenraum nach der Stadtfeite legte; mithin die großen Schwierigkeiten, welche durch die wechfelnde Stockwerkshöhe der Ränge für die Frontgeftaltung erwächft, vermied. Der Saalbau kommt an der Gartenfaçade gar nicht zum Ausdruck. Derfelbe befteht aus einem gegen das Profcenium um etwa ein Viertel gekürzten Oval; der erfte und zweite Rang ruht auf rechteckigen Pfeilern, erfterer baut fich auf Konfolen weit vor diefelben hinaus. Ueber der Baluftrade der letzteren zieht fich eine Reihe prachtvoller kannelirter jonifcher Säulen hin, welche über ihrem Gefims die breite Voute der Decke tragen, unzweifelhaft ein der Kapelle Hardouin-Manfart's entlehntes Motiv. Nur in der Achfe fcheint eine Säule ausgefallen zu fein: der entftehende offene Raum wurde nifchenartig mit einer Halbkuppel überdeckt, um deren Kämpfer das Hauptgefims fich herumzieht. Die Decke des oberften Ranges ift fonft reich kaffettirt; das Mittel der Hauptdecke aber bildet ein mächtiges kreisrundes Gemälde. Wirkungsvolle korinthifche Säulen tragen den geraden Architrav über dem Profcenium. Der Reichthum der ornamentalen Ausfchmückung, namentlich aber die edle Freiheit im Entwurfe und die bei ftrenger Formgebung doch durch lebendige Gliederung erzielte heitere Feftlichkeit machen den Bau zu

einem der erfreulichften feiner Zeit und werden Gabriel ftets einen hervorragenden Platz unter den Theaterarchitekten fichern.

Nicht minder glücklich ift der Bau von Klein Trianon (1771 bis 1776, feit 1775 vollendet durch *Richard Mique*), dem Lieblingsfitz der Gräfin Dubarry. Das Eigenartige desfelben fcheint mir die Uebertragung der Motive eines Monumentalwerkes auf die befcheidenften Verhältniffe. Denn der Bau ift klein an Umfang, zweigefchoffig, gegliedert durch eine große, matt profilirte Pilafterordnung. Wie das Innere und die Umgebung, der Park und feine Kunftbauten, als unter der Königin Marie Antoinette entftanden, fchon ganz und gar nach englifcher Art entworfen find, fo nähern fich auch die Façaden und die Gefamtgeftaltung des Schloffes jenen Landfitzen, welche der englifche Klafficismus jener Zeit in großer Menge hervorbrachte. Wurde doch Gabriel bald nach dem Tode Ludwigs XV. aus feinem Dienft entlaffen, weil er nicht mehr den Gefchmacks-Anforderungen des Hofes zu entfprechen vermochte.

Der älteren Schule ergeben, doch nicht unzugänglich für die Neuerungen, welche der klafficiftifche Gefchmack hervorrief, dagegen als ein entfchiedener Gegner des Rococo zeigt fich *Jacques François Blondel* († 1774), ein dritter Meifter des Namens, der mit feinem Namensvetter aus der Zeit Bernini's nicht nur einen feiner Zeit weit verbreiteten Ruhm, fondern auch die Lehrhaftigkeit gemein hat. Denn er unterhielt eine ftark befuchte Schule der Architektur zu Paris, als deren dauerndes Refultat ein Werk: „Cours d'architecture" erfchien, welches nach feinen feit 1750 gehaltenen Vorträgen 1773 zufammengeftellt, zu einem der meift benützten Lehrbücher der Baukunde für die Folgezeit wurde. Es ift nicht gerade die Tiefe, noch viel weniger die Neuheit der Lehre, welche dem Werke Bedeutung verleiht, fondern feine Vielfeitigkeit, die Darftellung des Standes der praktifchen Aefthetik, die Fülle der Nachweife über das Kunftleben des ganzen Zeitabfchnittes.

Blondel's Bauthätigkeit befchränkte fich faft ganz auf die nun durch die erneute Macht der katholifchen Kirchenfürften und der Parlamente wieder auffttrebenden Provinzhauptftädte. Zunächft begegnen wir ihm in Metz, wo er in der Mitte der Stadt, rings um den völlig eingebauten Dom mit vorfichtiger und doch thatkräftiger Hand künftlerifche Ordnung fchuf. Bezeichnend ift die entfchiedene Verehrung, welche der gothifche Bau dem Meifter einflößte. Beabfichtigte er doch, an der durch ihn frei gelegten Weftfeite desfelben ein gothifches Thor aufzurichten, ein Gedanke der freilich bald fallen gelaffen wurde. Aber trotzdem fuchte Blondel für die nun dorifche Anlage (1764) feine Vorbilder in der älteren franzöfifchen Schule, bei Manfart und machte in der formenedlen und des Geiftes der beften Zeit franzöfifchen Klaffi-

cismus nicht entbehrenden Ordnung abſichtlich gewiſſe „Fehler“ gegen die antike Regel, durch welche er dem mittelalterlichen Bau gerechter zu werden glaubte. Vor dem Thor aber ordnete er einen Platz und in der Achſe, ſowie parallel zur Kirchenfaçade je eine Straße an, durch den für den biſchöflichen Palaſt und für den Parlamentshof Grundſtücke abgetrennt wurden. Beide, je um einen Hof angeordnete Gebäude entſtanden nach Blondel's Entwurf in einfachen Formen, für welche er ſelbſt Bullet und Cotte als Vorbild angiebt. Eine zweite größere Platzanlage wurde an der Südſeite des Domes geſchaffen der hier von Vor- und Einbauten nicht befreit wurde. Zunächſt entſtand, der Kirche gegenüber, die zweite Langſeite des Platzes ausfüllend das Rathhaus (vor 1771). Die Façade dieſes Baues iſt von einer erſchreckenden Leere, welche wohl nicht ganz auf Rechnung Blondel's zu ſetzen iſt. Die Fenſter ſind ganz ſchlicht umrahmt, an Stelle der Ordnung treten nun ſchon Liſenenumrahmungen in trockenſter Form. Eine Geradlinigkeit im Profil, eine ſteife Eleganz machte ſich in unerfreulicher Weiſe geltend. Namentlich im Innern, wo nur die Treppe Theilnahme zu erwecken vermag, iſt dieſe Formenſprache zu bemerken. Ebenſo wenig vermag die Wache an der Oſtſeite des Platzes die Aufmerkſamkeit auf ſich zu lenken. Bedeutender iſt das hinter dem Domchor gelegene Abteigebäude von St. Louis. Die zu dieſem Stift für vornehme Damen gehörige Kirche (1763) iſt in der Anlage ſtark abweichend von anderen Plänen. Denn die mittlere Kuppel bildet für ſich einen ganz abgeſchloſſenen Raum, das Sanctuarium mit einer Art Altartiſch im Mittel. Eine hohe korinthiſche Pilaſterordnung umgiebt den cylindriſchen, ſtreng gegliederten Mauerkörper. Auch die Kuppel iſt ſtreng architektoniſch gegliedert. Zwei ſich gegenüberſtehende Thüren führen nach der einen Seite zu dem rechtwinkligen, wieder als Saal mit ſeitlichem Oberlicht abgeſchloſſenen Nonnenchor, nach der andern zu dem etwas tiefer und quervor liegenden, durch je zwei korinthiſche Säulen in drei Abtheilungen getheilten, gleich dem Chor erleuchteten Schiff. Vor dieſem iſt eine Säulenhalle mit großem Giebel als wichtigſtes Façadenmotiv angebracht. In gänzlicher Unabhängigkeit von einander ſind die Räume zuſammengeſtellt. Die Façade überragt das Schiff um faſt das doppelte von deſſen Höhe, verſteckt mithin nur äußerlich den Mangel eines geſchloſſenen Geſamtentwurfes, die Kirche zerfällt in meiſt etwas trockene Einzelheiten.

Die Anlage zu Metz ſcheint Blondel das Vertrauen der Provinzialvorſtände und Biſchöfe verſchafft zu haben. Denn wir treffen ihn nunmehr auch in anderen Städten mit Straßendurchbrüchen und Neubauten beſchäftigt.

Für Straßburg fchuf er feit 1767 einen Bebauungsplan, welchem das Bedürfniß befferen Verkehrs für die Truppen der Feftung zu Grunde lag. Dabei follte ein Senatsgebäude, ein Platz für die Statue des Königs, ein Theater, Märkte, Hallen u. f. w. vorgefehen werden. Freilich wurde nur ein kleiner Theil des Planes durchgeführt, deffen wefentliche Abficht war, eine beffere Verbindung von dem Stadttheil, auf welchem jetzt der alte Bahnhof fteht, nach dem Metzgerthor zu fchaffen, Schwierigkeiten zu befeitigen, welche heute noch zum Nachtheil der Stadt empfunden werden. Die Theile, welche jedoch zur Durchführung gelangten, gereichten ihr dauernd zur Ehre. So erhielt der früher ganz verwickelte Barfüßerplatz als Place d'armes, jetzt Kleberplatz, feine ftattliche Ausbildung. Das von Blondel erbaute jetzige Konfervatorium (1767, 1870 zerftört und darauf wieder aufgebaut), hat nicht ganz die fteife Form der Metzer Bauten, gefällt fich aber auch in geradlinigem Detail und einer kalten Vornehmheit der Haltung.

Auch Rheims erfuhr in jener Zeit bedeutende Umgeftaltungen. Hier entftand das ftattliche aber nüchterne Parlamentshaus, fowie der Platz vor demfelben, welcher in den Formen faft ganz mit den bereits gefchilderten Anlagen übereinftimmt.

In Flandern war es der alte Bifchofsfitz Cambray, welcher Blondel befchäftigte. Schon 1766 entwarf er den Plan für das benachbarte Schloß Cambrefis, bei welchem namentlich die Vertheilung der Anlage bemerkenswerth ift. Der runde Hof nimmt die beiden Zugangftraßen auf, leitet durch Rampen zu dem nach englifchem Vorbild faft in fich gefchloffenen Hauptbau, während feitlich die Kapelle und die Gaftwohnungen mit den Wirthfchaftsräumen eine befondere Gruppe bilden. Der mächtige Park ift noch ganz im Geifte von Verfailles angeordnet, fchließt in der über zwei Seen hinweg gelegten Hauptachfe mit einem Belvedere ab, hinter dem der durch Schneufen abgetheilte Wald fich erftreckt. Auch das bifchöfliche Palais zu Cambray felbft ift unferes Meifters Werk.

Blondel nennt in feinem Werke wiederholt den Architekten *Francque* als feinen Freund. Ein Seminar in Bourges (1740), mehrere auf verzwicktem Baugrund gefchickt aufgeführte Privathäufer beweifen, daß fie auch künftlerifch übereinftimmen. Weiter find als feine Kunftgenoffen zu nennen: *Lecarpentier*, der das Rathhaus zu Rouen fchuf; *Moreau*, der Erbauer des Opernhaufes neben dem Palais Royal an Stelle des 1763 abgebrannten, fowie der reizvollen Architektur des Palais felbft gegen den Platz zu; *Peyr* und *Wailly* entwarfen einen weiteren Theaterbau für die Comédie française an Stelle des alten Hôtel de Condé. Letzterer erwarb fich fpäter in Italien, namentlich in Genua,

einen gefchätzten Namen. *Challegrin*, der Erbauer des Hôtel Saint Florentin; *Couture, Ledoux, Louis*, der Vollender des von *Célerier* begonnenen Tanzfaales Vauxhall, *Lenoir* und *Lecamus de Mézières*, welche ähnliche Volksvergnügungsftätten errichteten, letzterer auch noch die Parifer Getreidehalle als Rundbau.

Alle diefe überragt an Bedeutung der Architekt *Contant d'Yvri*.

Wir treffen ihn zunächft an zahlreichen Umbauten befchäftigt. *Bullet's* Hôtels de Croizat und de Thiers am Vendômeplatz richtete er 1747 neu ein, indem er die Stallungen und Remifen aus den Höfen verlegte, in erfterem das Vorhaus auf Koften der Haupttreppe erweiterte und die Anordnung der Wohnräume veränderte. Um 1754 baute er am Palais Royal und zwar fchuf er die Hoffaçade, die große Fefttreppe und richtete für die Herzogin von Orleans eine Anzahl von Zimmern ein. Das Prunkfchlafzimmer bildete befonders einen Gegenftand der allgemeinen Bewunderung. Noch find die ruelles, der durch eine Baluftrade abgetrennte Raum für die bevorzugten Gäfte zu finden. Aber die Architektur hat nicht mehr die leichte Anmuth der früheren Zeit, die befondere Eigenart eines Innenfchmuckes, fondern zu Seiten des noch in Rococo verfchnörkelt gebildeten Bettes erheben fich mächtige Säulen, welche die flache Decke tragen. Die Außenarchitektur tritt wieder in die Innenräume ein und nur ein reiches naturaliftifches Blumengewinde um Rahmen und Säulenfchäfte giebt ihr eine engere Beziehung zu den Bewohnern der Zimmer. In der Galerie tritt diefe ftrengere Auffaffung noch ftärker hervor durch Pilaftergliederung und Schmückung der Wandflächen durch Reliefpyramiden, an denen Waffen und Fahnen aufgehängt erfcheinen.

Den ftrengeren Geift der Zeit giebt auch fchon das Schloß Belvedère, welches Contant in der Nähe von St. Cloud errichtete. Dasfelbe fteht fchon ganz unter dem Einfluffe des nun weltbeherrfchend werdenden englifchen Gefchmackes.

Ebenfo fpricht fich in dem Hauptbau Contant's, der unter Napoleon I. wieder niedergeriffenen und durch den bekannten Tempel-Neubau erfetzten Madelainen-Kirche (1764) (Fig. 86) der neue klaffifche Geift in voller Schärfe aus. Diefer Bau aber ift unverkennbar beeinflußt durch die feit 1755 entworfene Kirche St. Geneviève (1764—1781), deren Meifter der bereits genannte Vertreter der neuen Schule, *Soufflot* war. Bei diefem Meifter folgte der in Italien und befonders in Pompeji geholten neuen Erkenntniß der Antike unmittelbar der Verfuch, ihre Formen auch in die moderne Baukunft zu übertragen.

Jacques-Germain Soufflot (geb. zu Irancy bei Auxerre 1709, † zu Paris 1780) vermochte fich zwar zunächft nur in Lyon ein Feld der

Thätigkeit zu fchaffen. Die erfte Frucht feiner Studien in Rom und Kleinafien war der Plan für den Umbau der 1590 begonnenen Kirche Saint-Bruno, der Chartreufe zu Lyon. Bald folgte der mächtige Bau des Hôtels Dieu (1737) (Fig. 88). Diefer große Nutzbau fand feiner Zeit eine außerordentliche Anerkennung, die freilich zu verftehen, dem Befchauer von heute nicht ganz leicht wird. Nur die gewaltigen Verhältniffe des am Ufer der Rhône fich 325 Meter lang hinftreckenden Baues fallen auf. Die ungeheure Front ift durch drei Rifalite getheilt,

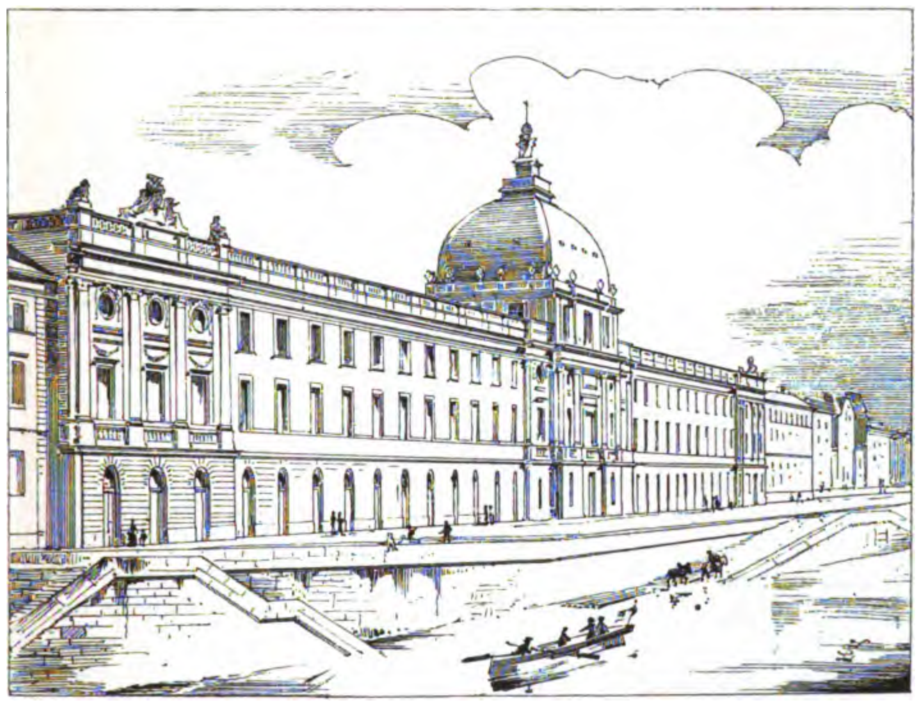


Fig. 88. Hôtel Dieu zu Lyon.

deren Syftem durch zwei Gefchoffe reichende jonifche Pilafter und im Mittel Halbfäulen über rufticirtem Erdgefchoß keine wefentliche Neuerung zeigen, es fei denn, die ovalen Fenfter des Obergefchoffes, welche beweifen, daß Soufflot den Gegenfatz zwifchen der großen Ordnung und der Stockwerkstheilung wohl erkannte. Neu ift aber die fonft überall durchgeführte Geradlinigkeit der Fenfter, die geringe und dann alles Schnörkelwerk vermeidende, aus Blumen und Bandgehängen gebildete Ornamentirung. Das nur an den Rifaliten verkröpfte Hauptgefims und der Dom, über dem um ein Gefchoß höheren Mittelbau künden die neue Kunftauffaffung an. Sonft ift nur die völlige Nüchternheit be-

merkenswerth, welche in jener Zeit unverkennbar als ein Beweis der Mäßigung und der Verſtändigkeit großen, wenn auch für uns völlig unverſtändlichen Beifall fand, und die Veranlaſſung gab, daß Soufflot im Jahre 1749 nach Paris an die Akademie berufen wurde. Die neue Schule erhielt hierdurch einen Vertreter an der Hochſtelle der Kunſt. Der Streit der Meinungen drängte immer mehr zur Entſcheidung.

Im Jahre des Erſcheinens von Briſeux Hauptwerk (1752) trat wieder ein Nichtfachmann auf, um abermals die franzöſiſche Architektur in ganz neue Bahnen zu werfen: der Jeſuitenpater *Marc-Antoine Laugier* (geb. zu Manosque 1713, † zu Paris ? 1769).

Dem epochemachenden Werk dieſes Mannes, ſeinem „Eſſai sur l'Architecture", Paris 1752, ging eine tief einſchneidende archäologiſche Bewegung voraus. Jacques Spon (1647—1685) hatte zuerſt die Kenntniß von Korinth und Athen der wiſſenſchaftlichen Welt erſchloſſen, 1676—78 erſcheint die Beſchreibung ſeiner Reiſen in Griechenland, welche das größte Aufſehen erregte und alsbald in mehrere Sprachen überſetzt wurde. Jean Mabillon (1632—1707) und Bernard de Montfaucon (1655—1741) hatten die Wiſſenſchaft der Diplomatik und Paläographie begründet, erſterer indem er über die römiſchen Ausgrabungen berichtete, letzterer indem er ein großes Sammelwerk, 1719, antiker Monumente anlegte, welches, obgleich aus 1200 Kupfertafeln beſtehend, doch in zwei Monaten nach ſeinem Erſcheinen bei einer Auflage von 1800 Stück vergriffen war.

Mächtiger noch wirkte Anne Claude Philippe Graf de Caylus (1692—1765), der mit tiefem Einblick in das Weſen der Antike das Charakteriſtiſche der verſchiedenen Epochen zu erkennen, das Lehrhafte feſtzuſtellen ſuchte. Ihm war ſie nicht nur eine Unterhaltung für das Auge, denn die bloße langweilige Schönheit fand er lächerlich: den Nutzen für moderne Kunſt und Wiſſenſchaft erkannte er als das Ziel ihres Studiums. Seine nüchterne, ſachliche, klare und vorſichtige Behandlung der antiken Kunſt, der Scharfblick ſeines künſtleriſch geübten Auges, war eigenthümlich gemiſcht mit der Zurückgezogenheit eines hohen, vornehmen Herren und Kunſtfreundes. Mit feiner Lebensironie zog er ſich von den vorwärts drängenden, philoſophirenden und äſthetiſchen Größen der damaligen franzöſiſchen Literatur zurück. Dieſe Eigenſchaften alle haben ihn allerdings nicht zum Umbildner der Archäologie des 18. Jahrhunderts machen können, aber ſie erſcheinen der heutigen Geſamtſtrömung der Wiſſenſchaft faſt verwandter, als die hochſtrebende Begeiſterung und das tiefſinnige Schauen eines Winkelmann.[1])

[1]) Dr. G. B. Stark, Syſtematik und Geſchichte der Archäologie der Kunſt. Leipzig, 1880.



Laugier's Art ift dagegen eine geradezu revolutionäre, rein auf äfthetifche Betrachtung aufgebaute, vor keiner Folgerung zurückfchreckende. Er benutzt den Cordemoy und führt feine Anfchauungen weiter aus. Ja, man wirft ihm vor, fremde Handfchriften geiftig beftohlen zu haben. Ob er aber der Schöpfer des von ihm ausgefprochenen Gedankens oder nur der Verbreiter desfelben ift, bleibt gleichgiltig. Weil er im rechten Moment und weil er in eindringlichfter Form fchrieb, wirkte fein Buch tief und die alte Schaffensart erfchütternd. Er wirft den Architekten vor, daß fie launifch und ohne tiefere Erkenntniß ihre Kunft betrieben hätten, ohne jene Regeln, welche die Dichter, Maler und Mufiker längft befolgen, nur nach dem Vorbild der Alten, indem fie Schönheiten wie Fehler unüberlegt nachahmten. Fehler in der Antike! Vitruv, ein Praktiker nur mit einem Schimmer des Geiftes der wahren Kunft! Das find Ausfprüche, welche die Zeitgenoffen überrafchen und als Ketzereien gegenüber den bisher unbedingt anerkannten Kunftgrößen wirken mußten.

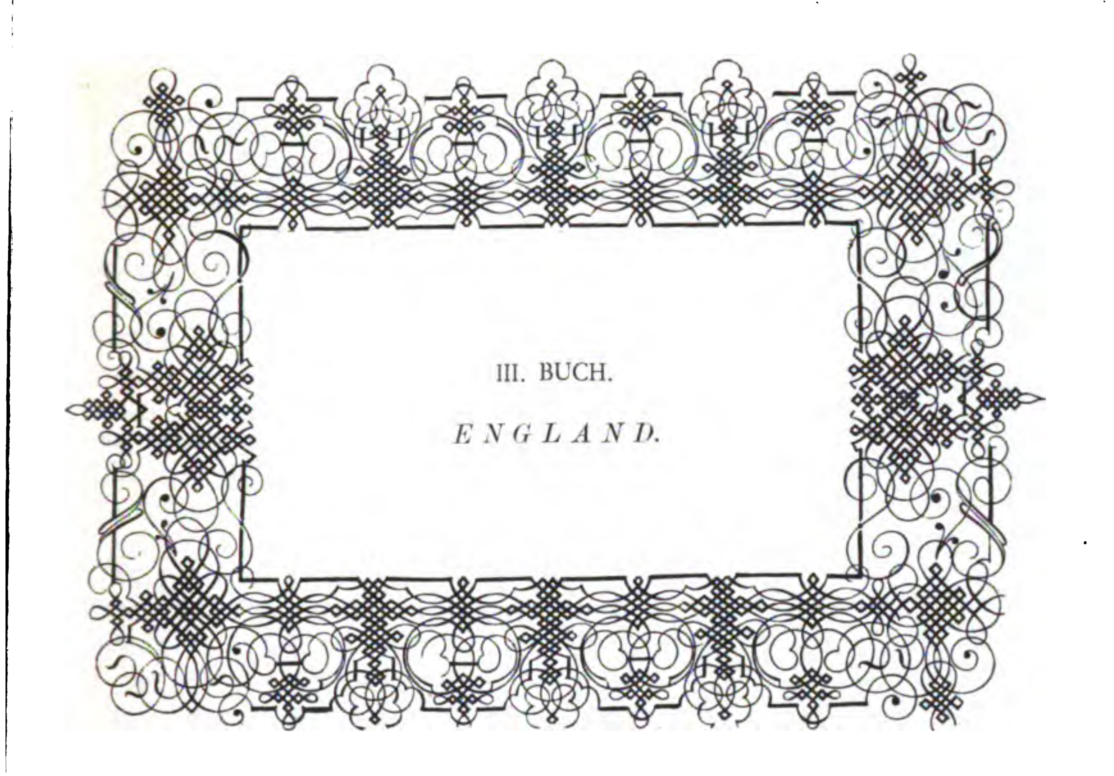
Auch für Laugier ift die einfache Natur, die Laubhütte des Waldes der Urquell der Baukunft. Aus ihr entwickelte er feine Anfichten über die Ordnungen, verdammt er die Fehler der zeitgenöffifchen Architekten. Seine Methode, klar, nüchtern, aber ernft und durchaus rückfichtslos erinnert an das Vorgehen Caylus'. Eine gewiffe Verftändigkeit, die fachliche Erwägung tritt bei ihm an Stelle der Phantafie. Sein Beftreben geht auf das Einfache, Zweckliche; jedes blendende Beiwerk, jeder unnöthige Schmuck erfcheint ihm verwerflich — ihm, dem Jefuiten. Er wagt es, der Architektur eng umfchriebene Grenzen der Schönheit zu ziehen, feft umzirkelte Sätze der künftlerifchen Richtigkeit aufzuftellen. Hören wir die einzelnen Punkte: die Säule darf nicht mit der Wand verbunden, fondern muß getrennt fein, alle viereckigen Pilafter find Fehler, da die Natur nichts Viereckiges gebildet habe, fie find nie nöthig und nur aus Unwiffenheit geduldet worden. Ebenfowenig ift die Anfchwellung der Säule naturgemäß, da die Bäume gleichmäßig fich nach oben verjüngen. Die Säulen dürften aus ähnlichen Gründen nicht auf Poftamenten ftehen. Das Gefims foll auf gefondert ftehenden Säulen, nicht auf Arkaden ruhen, da Bogen zwar getragen werden müffen, aber nicht felbft tragen follen, auch find die Arkaden unnöthig, wenn man die Säulen zum Tragen der Architravftücke weife vermehrt. Alle Verkröpfungen find verkehrt, die Giebel find als Andeutung des Daches nie an der Langfeite eines Haufes anzubringen, ftets dreieckig zu bilden. Wiederholte Giebel und folche über einem Fenfter find lächerlich. Bei Säulenftellungen über einander darf das untere Gefims nur die tragenden, nicht auch die bekrönen-

den Glieder haben, muß die kräftigere Ordnung ſtets die untere ſein, darf keine Ordnung durch mehrere Stockwerke gehen, da dieſe ſonſt zum Zwiſchengeſchoſſe herabſinken. Fenſter und Thüren werden am beſten geradlinig gebildet, da der Bogen unregelmäßige Zwickelformen ergiebt. Laugier verwirft die Niſchen, die ihm nur vermauerte Fenſter ſind, die großen Schnörkel der Kirchenfaçaden u. ſ. w.

Er geht auf das Weſen der Ordnungen ein, deren es nach ſeiner Anſicht nur drei giebt, denn die toskaniſche ſei nur eine Verrohung der doriſchen, der Kompoſitaſtil eine Miſchung von joniſch und korinthiſch. Er erkennt auch, daß die Römer ein „mittelmäßiges Verdienſt um die Baukunſt haben, und daß ſie alles Koſtbare und Dauernde den Griechen danken.“ Er ahnte alſo die Schönheit des Parthenon ohne von ſeinen Formen Kunde erlangt zu haben. Damals erſt wurde Paeſtum entdeckt und beginnen ſeine Ruinen ein Wallfahrtsort für feine Kunſtkenner zu werden, zehn Jahre ſpäter erſchien Stuart und Rewett's berühmtes Werk über die Architektur Athens, 12 Jahre ſpäter hat J. P. d'Orville Zeichnungen der ſicilianiſchen Tempel herausgegeben. Und doch iſt in Laugier ein Hauch helleniſchen Geiſtes. Wenn er zwar vom doriſchen Stil ſpricht, ſo meint er immer noch den, welchen wir den toskaniſchen nennen; der von ihm bekämpfte toskaniſche iſt nur eine von den italieniſchen und franzöſiſchen Theoretikern erklügelte Abart desſelben. Der frühere Unterſchied zwiſchen beiden war daher ein rein willkürlicher. Seine joniſche Säule hat wenig von dem Schwung der ächt helleniſchen Werke, die früheren Formen der korinthiſchen kennt er nicht. Und doch zeigt ſich in ihm jenes Hindrängen nach einfacher Geſtaltung, klaſſiſcher Ruhe, — wenn er gleich nicht die noble ſimplicité, die ſonſt als Merkmal der Antike von den Franzoſen erkannt worden war, gerade als Stichwort gebraucht!

Somit war Palladio völlig überboten und wenigſtens in der Aeſthetik die erſte Renaiſſance abgeſchloſſen, welche ihre Aufgaben in der zeitgemäßen Fortbildung der Antike erblickte und daher auf den durch das 16. Jahrhundert geſchaffenen Umgeſtaltungen der Ordnungen ſich aufbaute.

Die Madelaine Contant's und S. Geneviève Soufflot's verkünden einen neuen Stil, ſie ſind die Vorahnung des der Welt wieder erblühenden Hellas. Sie eröffneten das Verſtändniß für die inzwiſchen in England zum Durchbruch gekommene Kunſtauffaſſung. Von Voltaire wurde auch in der Kunſt der Schritt zu Rouſſeau gethan. Die formalen Fragen, welche die franzöſiſchen Aeſthetiker ſo lang beſchäftigt hatten, treten in den Hintergrund, das Zeitalter der Revolution und mit ihm die moderne klaſſiſche Kunſt beginnen ſich vorbereitend geltend zu machen.



III. BUCH.

ENGLAND.

I. KAPITEL.

Jnigo Jones.

Wenn Buckle an die Spitze ſeiner lichtvollen Entwicklung der Geſchichte des engliſchen Geiſtes den Vergleich zwiſchen zwei Büchern: Jewel's „Vertheidigung der engliſchen Kirche", 1561, und Hooker's „Kirchenverfaſſung", 1594, ſetzt, ſo bezeichnet er ſie als die beiden wichtigſten Werke, welche unter der Regierung der Königin Eliſabeth erſchienen. Obgleich beide Schriftſteller bei verwandtem Ziele ſich in Gelehrſamkeit und Talent gleich waren, ſpiegelt ſich ihnen ein mächtiger, innerhalb des kurzen Zeitraumes von dreißig Jahren ſich vollziehender Umſchwung des Denkens. Jewel meint noch die Wahrheit und Nothwendigkeit eines Glaubensſatzes dadurch zu beweiſen, daß er aus der Bibel, aus den Kirchenvätern, aus den Beſchlüſſen der Konzilien beſtätigende Stellen anführt. Er lebt trotz der ſchon ſeit faſt einem halben Jahrhundert in England wirkenden Reformation noch durchaus in mittelalterlichen Anſchauungen. Hooker dagegen glaubt durch Gründe, durch Thaten der

Vernunft feine Anfichten bekräftigen zu müffen. Er ftützt fich auf ältere Ausfprüche, nur um Entfcheidungen aus vergangener Zeit zu fammeln und fich für deren Sinn, nachdem er ihn felbftdenkend geprüft hat, zu erklären. Bei ihm wirkt alfo der moderne Geift zweifelnder Forfchung, felbft wenn er fich bemüht, die offenbarten Wahrheiten auf's neue durch Verftandesgründe zu beweifen. Erft in ihm zeigt fich die Reformation, welche einft ein felbftfüchtiger und leichtfertiger König England aufgedrungen hatte, als tieffter und eigenfter Befitz des britifchen Volkes; jetzt erft begann fie im Volksgemüthe Wurzel zu fchlagen, aus einem äußerlich Uebertragenen zu einem innerlich Verfchmolzenen zu werden, jetzt erft hält auch die Renaiffance, die ftete Begleiterin der Reformation ihren Einzug in England.

Jewel's Buch erfchien um die Zeit, da Shakespeare und Baco von Verulam geboren wurden und Hobbes ein Jüngling war. Nur eine große Zeit vermochte folche Männer zu erzeugen. Königin Elifabeth führte Englands Macht über die Küften des Landes hinaus. Eine weife Politik, kühne Thaten und ftrenge Sparfamkeit befeftigten den Wohlftand und Bürgerfinn des Volkes, erfüllten dasfelbe mit ftolzem Selbftvertrauen, feftem, weitfchauendem Unternehmungsgeift. Der Staat begann feine Lebensformen zu erweitern, fich in größerem Sinne einzurichten.

Solche Zeiten find dem künftlerifchen Schaffen befonders günftig. Nun erft hub diefes an, fich wieder in höherem Sinne zu rühren. Auch in dichterifcher Beziehung zeigt fich England um die Mitte des 16. Jahrhunderts arm an Begabung. Die Staatsgefchäfte, die Befeftigung der neuen Glaubensform, der Handel fchien alle Kräfte des Volkes aufzufaugen. Nur mit fpärlicher Kraft lebte das Ueberlieferte, die neue Zeit vermochte die rechte Form nicht zu finden. Die mittelalterliche Weife der Dichtung, die alten Myfterien, waren noch beliebt, doch ihres kirchlichen Grundwefens durch modifche Zwifchenfpiele mehr und mehr entkleidet. Immer mehr durchbrach das Volksthümliche in den letzteren den fadenfcheiniger werdenden Mantel der überlieferten Form. Die Theologen und Philofophen begannen, geftützt auf Luther und Zwingli, von neuem die kirchlichen Lehrfätze im reformatorifchen Sinne zu prüfen. Sie begannen den Deismus herauszubilden, welcher eine abermalige Umwälzung des menfchlichen Denkens vorbereitete. Die Alten begannen auf Weltweisheit und Kunft Einfluß zu gewinnen. An ihren Meifterwerken fuchte man Belehrung und Anregung. Ein ftarkes Streben nach Klafficität wurde einerfeits durch die Trauerfpiele des Seneca und die Regeln des Ariftoteles, andererfeits durch die Dichtungen

des Petrarca und Arioſt dem Inſelreiche übermittelt. Das Italieniſche fand dort eine weitgehende Verbreitung, das Lateiniſche ſchien wie in Deutſchland die Dichtung beherrſchen zu wollen.

Aber die Kraft des britiſchen Volkes, die Macht eines in ſich geeinten, von ſtarkem Willen geleiteten Nationalſtaates offenbarte ſich in einem Dichter, der wohl ergriffen und erquickt war vom Geiſte des Alterthums, ſich aber aus der Tiefe des proteſtantiſchen Freiheitsgefühles zu einer Ungebundenheit der religiöſen Anſchauungen, zu freier, reiner Menſchlichkeit emporſchwang. Trotz einzelner Anklänge an die Verſchrobenheiten jener Zeit wurde er zum größten Meiſter in der Schilderung ergreifender Leidenſchaft und der erſchütternden Nothwendigkeit der ſittlichen Weltordnung.

Mit William Shakespeare, dem Gewaltigen, einen ſeiner Mitſtrebenden zu vergleichen, das iſt ein Unternehmen, welches ſtets zu Ungunſten des letzteren ausfallen wird. Und doch verdient es der Schöpfer der modernen engliſchen Baukunſt, *Jnigo Jones* (geb. zu London 1572, † 1651)[1]), denn ſein Auftreten wirkte innerhalb ſeines Kunſtgebietes kaum minder durchgreifend, als das des großen, nur um 8 Jahre älteren Dichters. Und wenn der Umfang und die Dauer des Einfluſſes eines Mannes auf ſeine Fachgenoſſen als Maßſtab für deſſen Größe dienen dürfte, ſo würde Jones dieſen noch überragen. Denn man feierte die Bauwerke des Architekten ſelbſt in einer Zeit als hohe Vorbilder, nach welcher Shakespeare's Geiſtesthaten erſt wieder neu aufgedeckt werden mußten.

Wie in allen proteſtantiſchen Ländern unterbrach auch in England die Reformation den Kirchenbau. Mit der Auflöſung der Klöſter und Ordensgemeinſchaften gab es für die Laienwelt Gotteshäuſer in überreicher Fülle. Die Frührenaiſſance Englands fand aber nicht wie in Deutſchland faſt ausſchließlich im Schloß- und Wohnhausbau ihre Aufgaben. Denn dort hatte ſich ein mächtiges öffentliches Leben entwickelt. Und wenn auch Königin Eliſabeth wenig geneigt war, das Parlament und die Gerichtshöfe in ihr ſtrenges Regiment hinein reden zu laſſen, ſo wußte ſie doch der öffentlichen Meinung in der Staatsleitung wie in der Baukunſt einen Ausdruck zu verſchaffen. Die Spätgothik war in England mehr noch als in anderen Ländern zu einem reinen Schmuckſtil geworden. Die reichen, zierlich vornehmen Einzel-

[1]) Jnigo Jones, The Stone Heng. London 1725. — William Kent, The designs of J. J., 1727. — John Vardy, Some designs of J. J. and W. Kent, 1744. — Jsaac Ware, Designs of J. J. -- Derſelbe, A complet body of Architecture, 1756. — James Elmes. Sir Christopher Wren and his time, London 1852. — J. Jones, designs of chimney glasses and chimney pieces, London 1858.



formen ſind dem Baugerüſte meiſt nur willkürlich angefügt. Die großen Hallen, ja ſelbſt die Kirchen erſcheinen, als wären ſie zu einem Feſte, zur bedeutungsreichen Zuſammenkunft großer Menſchenmengen mit bunt wechſelnden Gebilden geſchmückt. Es fehlt dem Detail die innere Nothwendigkeit, die Fähigkeit, die Zwecke der Bauglieder ſachgemäß auszudrücken. Die Wirkung der Bauten liegt in der maleriſchen Behandlung des Ornamentes, namentlich aber in der Großräumigkeit, in der dem engliſchen Volke eigenthümlichen Empfindung für Größe. So weitblickende Staatsmänner und kühn unternehmende Handelsherren, wie es die Großen jener Zeit waren, konnten in der Enge, im Kleinſinn der gleichzeitigen Deutſchen keinen Gefallen finden. Aber es fehlte dem Lande die mächtige Kunſtüberlieferung, etwa der Italiener. Die künſtleriſchen Formen entſprachen den Abſichten der Bauherren nur in beſcheidenem Maße. Es brachte die engliſche Spätgothik zwar reizvolle Schöpfungen zuwege, ſie vermochte dieſelben aber nicht zur Höhe einer allgemeingiltigen Schönheit zu erheben. Die künſtleriſche Kraft entſprach nicht jener des nationalen Lebens.

Noch viel weniger vermochte dies die Renaiſſance, welche wie die Reformation nur halb Eingang fand. Selbſt ein Meiſter wie Hans Holbein fand keine entſprechende Nachfolge. Die jüngeren Architekten vermochten ſich über den künſtleriſchen Kleinbetrieb ihrer Vorgänger nicht hinwegzuſetzen. Sie erſetzten nur die gothiſchen Formen durch jene der Antike, welche ſie durch Niederdeutſche, alſo aus dritter Hand erhielten. Da aber dieſe Formen übertragene, nicht auf heimiſchem Boden erwachſene waren, ſo zeigte ſich der Widerſpruch zwiſchen der Einzelheit und dem von ihr mehr umhüllten als klar gelegten Baukerne noch deutlicher. Die engliſche Frührenaiſſance iſt in noch höherem Grade als die des Kontinentes eine rein formale, äußerliche. Auch ſie vermochte nur in der Ausſchmückung, nicht aber in monumentaler Beziehung neue, eigenartige Gedanken hervorzubringen. Zwar ſind die Bauten jener Zeit von hohem Reize, theilweiſe in Verhältniſſen und Durchbildung von gleich entzückender Wirkung. Man braucht nur einen Blick in Naſh's Werk „The manſions of England“ zu thun, um von derſelben gefangen und bezaubert zu werden. Aber wenn man nach im höheren Sinne urſprünglichen Schöpfungen, nach einem durch innere Geſetzmäßigkeit bedingten Aufbau der Gliederungen, nach einer ſtrengeren Zucht im Detail ausſchaut, ſo wird man wenig ächt Engliſchem begegnen.

Gegen das Ende des 16. Jahrhunderts beginnt freilich auch in England eine ſtrengere Schule maßgebend zu werden. Ein Blick in das merkwürdige Skizzenbuch des Architekten *John Thorpe* lehrt, daß das

Schaffen eine Wendung erhielt. Französische Einflüsse, die verfeinerte Kunst Delorme's und seiner Genossen beginnt vorbildlich zu werden. Aber doch ist der Unterschied zwischen den eigenen, zierlichen und unbefangenen Arbeiten des englischen Meisters und der durchdachten Schaffensweise der Franzosen ein großer, zeigt sich die englische Renaissance in formaler Beziehung weit weniger entwickelt als auf dem Kontinente, die nationale Widerstandskraft stärker als selbst in Holland. Die klassischen Neigungen in den Gestaltungen der Baukunst, welche namentlich bei dem gelehrten Cambridge Unterstützung fanden, zeigten sich hier mehr in den spielenden Formen des Ornaments als in den grundgestaltenden Aufgaben des Entwurfes mächtig.

Um so bewunderungswürdiger ist es, daß es einem Manne gelang, der Kunst Italiens ebenso schnell als dauernd in England den Sieg zu verschaffen, von jenen tastenden, unsicheren Versuchen mit antiken Gebilden rasch und entschieden zur Hochrenaissance überzuführen.

Jones war zwei Mal in Italien, wo er sich auf's Eifrigste nach den Werken des vor seiner Ankunft verstorbenen Palladio bildete. Er knüpfte das geistige Band, das England und Venedig so merkwürdig nahe führte. Obgleich Scamozzi's und Buontalenti's Schule nahe stehend, schloß er sich dem einzelnen Meister doch nicht mit jener Ausschließlichkeit an, wie die gleichzeitigen Italiener. Auch er, wie Poussin, trat als Fremder weniger in die Kunstparteien ein, lernte an der Gesamtkunst des Landes, nicht an seiner letzten Entwicklung. Er suchte den Ausdruck dessen, was ihn selbst künstlerisch beschäftigte und fand es in den einfach großen Formen der Spätrenaissance besser, als im Barock. Und das Ziel des Engländers mußte sein, das für sein Volk Angemessene aus der Fülle der Kunsterscheinungen zu suchen. Er fand es zumeist in Vicenza. Die einfache Größe, die mächtige Klarheit und wohldurchdachte Ueberſichtlichkeit in Palladio's Werken mußte auf den Künstler den größten Eindruck machen. Kam er doch aus einem Lande, in welchem die Kleinheit der architektonischen Formen als Gegensatz zur Größe der Räume ein Hinderniß höherer architektonischer Ausbildung ausmachte. Er erkannte in Palladio den Geist, dem er sich unbedingt zu beugen habe. Aber er that dies nicht im Sinne Jewel's, sklavisch mit dem Gedanken, daß man ungeprüft die Lehre anzunehmen habe, sondern in freier, moderner Auffassung. Er ahmte nicht Palladio nach, sondern entwarf in seinem Geiste. Aber er besaß nicht die Größe Shakespeare's, welcher aus Volksthümlich-Englischem und Fremdüberkommenem das Allgemeingültige, einfach Menschliche, allen Völkern Gemeinsame zu schaffen vermochte, sondern wurde fast zum italienischen

Künftler. Durch Jones vollzog fich in feinem Kunftgebiet eine tiefer gehende Umwälzung als durch den Dichter in der Poefie. Aber fie gefchah auf Koften der Volksthümlichkeit, des inneren nationalen Lebens, welches theilweife erft fpäter mühfam in die Baukunft hineingetragen werden mußte.

Die Folge feiner allzu entfchiedenen Schwenkung, der Unmöglichkeit, das ganze englifche Volk zu derfelben mit fortzureißen, äußerte fich in einer für die Baukunft des Landes ganz eigenthümlichen Erfcheinung, im Ekklekticismus. Denn England war bereits zu weit in der Entwicklung feiner Eigenart vorgedrungen, das Nationale feiner Kunft war fchon zu tief zum modernen Bewußtfein gekommen, als daß es einem Mann hätte gelingen können, die Bahnen plötzlich umzulenken. Reformation und Renaiffance bildeten im Lande nicht einen fcharf einfchneidenden Abfchnitt in der Geiftesentwickelung, der Katholicismus und die Gothik hatten ihnen nie in fo unbedingt gegenfätzlicher Weife gegenüber geftanden als in Deutfchland. Jene Stätigkeit in der geiftigen Entwickelung, welche die Frucht der Abgefchloffenheit des Landes ift, zeigte fich auch hier mächtig. Sie duldete die alte Form auch dann noch, wenn die Gedanken fchon weit derfelben vorausgeeilt waren. Jones war im ftrengeren Sinne ein Renaiffancemeifter als feine Zeitgenoffen auf dem Feftlande diesfeits der Alpen, aber baute auch noch, wenigftens in feiner Jugend, gothifch: Das englifche Parlament ift das modern-freiefte der Welt, fein Sprecher trägt aber noch die Perücke!

Für Jones' Kunft war der Hof die wichtigfte Stütze. König Jakob I. kämpfte damals mit fchwankender Willenskraft gegen die unerbittliche Strenge puritanifch-freiheitlichen Geiftes an. Die im Glanze ihres Reichthums fich weidende Hochkirche, die leidenfchaftlich eifrigen Katholiken, der in den erleuchteten Köpfen fich befeftigende Deismus, die aus der Ueberfülle rafender Verfolgungsfucht erwachfende Blume Duldung waren die mit einander ringenden Elemente im öffentlichen Leben. Aber mehr und mehr durchdrang das Volk der mürrifche, kunftfeindliche, doch freiheitsftolze Widerpart wider den namentlich unter Karl I. kunftfinnig und feingeiftig werdenden Hof. Auch die Baukunft mußte diefe Parteiungen empfinden. Die Puritaner waren der Schönheit feind, weil fie diefelbe für einen äußerlichen, finnlichen, verlockenden Tand hielten. Ihre Häufer, ihre Kirchen zeigten eine ebenfo nüchterne Verftändigkeit wie ihre Lehre, die Einbildungskraft erfchöpfte fich in der Wiederholung der blutigen Bilder des alten Teftaments. Ift fchon überhaupt die gefetzliche Form des englifchen Grundbefitzes eine der Ausbildung des ftädtifchen Wohnhausbaues wenig förderliche, fo

konnte die Geiftesart der „Rundköpfe“, welche fo tief fich in das nationale Wefen eingefenkt hatte, keine Waffen beibringen, um diefelbe umzugeftalten. Das künftlerifche Leben des Mittelftandes äußerte fich nicht im Einzelbefitz, nicht wie in Frankreich als Durchbildung der Bequemlichkeit in der Wohnung, oder wie in Deutfchland in der feftlichen Freude am Befitz fchmückenden Geräthes, fondern es trat dort hervor, wo die Gemeinfchaft zu politifchem Gebahren fich äußerte, in den Gerichtshallen und in den im Staatswefen zu hoher Bedeutung fich erhebenden Kollegien der Hochfchulen. Während nun der Hof, die Großen Jones' italienifche Studien fich zu Nutze machten, feine von Palladio erlernte Kunft förderten, verlangten die bürgerlichen Gemeinfchaften von demfelben Baumeifter, daß er die alten Formen wahre, daß er gothifch baue. Das ift englifch, das ift ohne Beifpiel zu jener Zeit, das wiederholt fich nur einmal unter ganz anderen Vorausfetzungen im ganzen 17. Jahrhundert, in dem von deutfcher Kultur langfam zurückeroberten Böhmen.

Ein Angehöriger eines jener großen Herrengefchlechter, welchen die Kunft in England fo viel verdankt, Thomas, Graf von Arundel, regte Jones zu feinen Reifen nach Italien an. Derfelbe ift bekannt als einer der Erften feines Landes, welcher in großem Sinne alte Kunftdenkmäler in Griechenland und der Levante fammelte. Lord Pembroke lieh dem Baumeifter nicht minder feine Gunft. Er war der erfte in der langen Reihe ausgezeichneter Kunftfreunde, der mit geregeltem Willen feinen Stammfitz Wilton in Wiltshire zu einem der Mittelpunkte klaffifcher und nationaler Kunftthätigkeit erhob. Um das Jahr 1620 kam Jones nach Venedig. Damals war er fchon ein Mann, der auf der Höhe feines Lebens ftand. Jones' Name wird mit dem Bau des Domes zu Livorno in Verbindung gebracht, jener Stadt, welche damals allen Verfolgten Italiens, Juden wie Proteftanten, Schutz bot. König Chriftian IV. von Dänemark berief ihn aus dem Süden zu fich. Erft in deffen Gefolge, gelegentlich eines Befuches am Hofe Jakob I. kam Jones nach London zurück. Er wurde Architekt der Königin, einer dänifchen Prinzeffin und des Prinzen Heinrich. Nach deren Tode (1618) befuchte er abermals Italien. Zum zweiten Male zurückgekehrt, wurde er zum Oberauffeher der königlichen Bauten ernannt. 1649 fiel König Karl's I. Haupt. Die Revolution fiegte, das Bauen, ja wie es fchien, die Kunft überhaupt, follte einftweilen ein Ende finden.

Die Entwicklungsgefchichte von Jones' Baukunft bedarf dringend der Sonderunterfuchung. Eine hundert Jahre nach feinem Tode erwachende neue, kritiklofe Begeifterung für feine Werke hat durch ihren

Uebereifer die Spuren derselben vielfach stark verwischt. Man würde Unrecht thun, wollte man Jones' Kunstart nur nach den Aufnahmen seiner Werke aus dem 17. Jahrhundert beurtheilen, welche ihm die Eigenthümlichkeiten ihrer strengeren Nachfolge nach Palladio beizulegen vielleicht unwillkürlich bestrebt waren.

Ein Jugendwerk zeigt Jones im Dienste einer jener großen Richterkollegien, die mitten in den donnernden Wogen des Londoner Straßenverkehres sich ihr stilles würdiges Heim zu erhalten verstanden, es ist die Kapelle von Lincoln's Inn (1621—1623). Dieser merkwürdige Bau ist nur aus den obwaltenden Umständen zu erklären. Nicht weit von den Häusergruppen, welche um breite Hofflächen sich lagernd mit ihren Säulen und Kirchen, ihren langen Reihen von Wohnungen und ihrer Weltabgeschlossenheit noch deutlich die Spuren ihrer klösterlichen Herkunft verrathen, nicht weit von diesem „Inn“ liegt eine zweite verwandte, berühmtere Anlage, der Temple. Dort war 1572 eine große Festhalle erbaut worden. Sie ist gothisch. Und ebenso herrschte in den Kollegien der strenger Gläubigen die Gothik noch vollkommen zu Recht, während im Profanbau die Renaissance den Boden mehr und mehr erkämpft hatte. Lincoln's Inn zeigt nun einen Versuch, beide Stile mit einander auszusöhnen. In ihm ist nichts von der Unbefangenheit der Frührenaissance, welche fremdartige Formen unbesorgt an einander reiht. Sondern es ist das Ergebniß eines grübelnden, über das Wesen der Architektur denkenden Meisters. Der Grundgedanke der Anlage ist ganz gothisch. Ein rechtwinkliger Saalbau, dessen Erdgeschoß durch zwei mittlere Pfeiler in zwei Schiffe oder sechs Gewölbjoche getheilt wird. Diese sind von einem reichen und engen Netz von Gewölbrippen mit zahlreichen Schlußsteinen bedeckt. Die Konstruktionstheile sind völlig die des Tudorstiles. Aber die Schlußsteine sind mit Renaissance-Kartuschen verziert und an Stelle der Dienste sind toskanische Halbsäulen angebracht, die Strebepfeiler gleichfalls mit antikem Detail umgeben. Die stattliche Halle des Obergeschosses mit ihrer Holzdecke, ihren breiten, mit gemalten Scheiben ausgesetzten Maßwerkfenstern ist ganz gothisch. Nur in dem anmuthigen Gestühl sieht man deutlich die jüngere Stilrichtung.

Ich kenne kein zweites Werk Jones, in welchem sich so deutlich das Streben kund thut, das Ueberkommene mit dem Neuerlernten zu einem Einheitlichen zu verschmelzen. Wohl aber giebt es Bauten in größerer Anzahl, in welchen die englische Frührenaissance noch mitzusprechen scheint. Unter diesen sei ein Flügel des Christ's College zu Cambridge (1642) im Tree-Hof desselben. Hier zeigen viele Details ein völliges Vertrautsein mit den Formen der Renaissance auch

der beim Aufbau leitende Gedanke gehört dieſer an, aber doch durchdringt die unbefangene Formenwelt der nationalen Abart des Stiles die ſtrengeren Gebilde. Den dreigeſchoſſigen, in reinem Quaderbau errichteten Bau gliedern zwei beſcheidene wagrechte Geſimſe, ſowie lothrecht ziemlich magere, durch die beiden Obergeſchoſſe reichende korinthiſche Pilaſter. Die Dachfenſter durchbrechen die Attika, und beleben mit ihren Giebeln und dekorativen Bogenfeldern zinnenartig die Umrißlinie. Im Thor zeigt ſich wieder die Grundform des Tudorſtiles in einer toskaniſchen Pilaſterordnung.

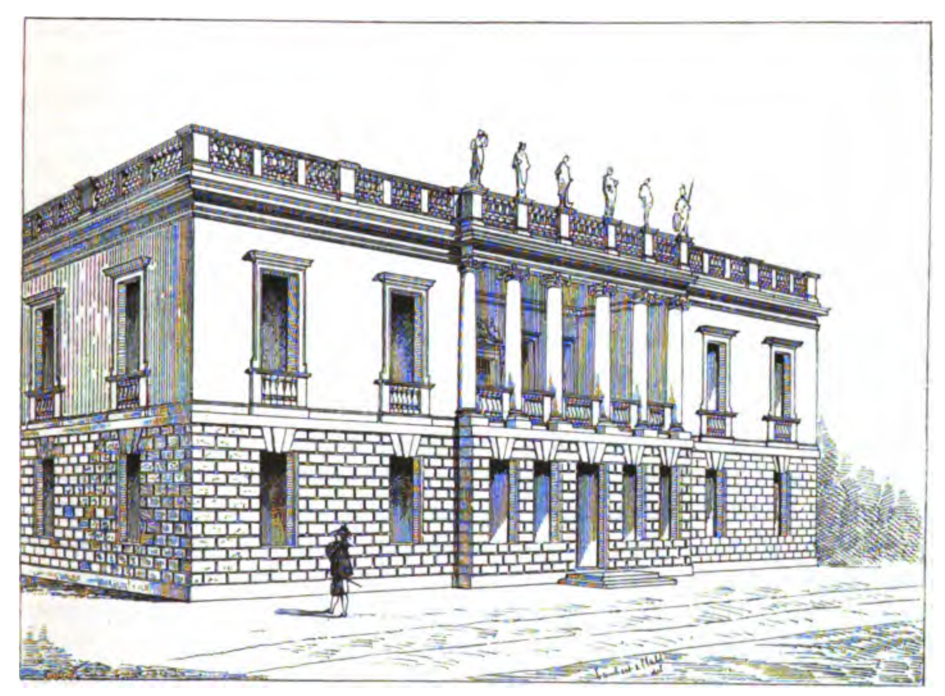


Fig. 89. Villa der Königin zu Greenwich. Park.

Dieſe friſche und von nationalem Weſen noch kräftig durchdrungene Art zeigt ſich außer in dem Wohnhauſe des Künſtlers ſelbſt[1]), auch in Rainham Hall, Norfolk (1630), bei welchem die Flügel durch arke Barockgiebel, der Mittelbau durch eine joniſche Giebelfront ausgezeichnet ſind, und gewiß noch manchem Bau, welcher mit Recht oder Unrecht vom engliſchen Volke ſeinem Lieblingsarchitekten zugeſchrieben wird.

---

[1]) A. W. Hakewell, Architecture of the 17 century, London 1856.

Aber früh wendeten fich die Großen des Landes an ihn, um fich feine Begabung für ihre Wohnfitze dienftlich zu machen. Nicht die Stadt, fondern der ländliche Aufenthalt war der bevorzugte. Es find Landhäufer, welche Jones nunmehr vorzugsweife fchuf, aber folche, welche für dauernden Aufenthalt berechnet waren. Es war ein nordifches Klima für das er baute, ein Land das zwar nicht fo rauh wie viele kontinentalen Gebiete, doch auch nicht fo fonnendurchglüht ift wie die Po-Ebene, aus der er fich die Anregung für feine Schöpfungen holte.

In diefen ächt englifchen Bauwerken zeigt fich Jones erft in feiner vollen Größe. Er folgt dem Gedankengange Palladio's. In fchönen Verhältniffen, in einfach klarer, alle Umfchweife vermeidender Sprache verkündet er die Lehre der Antike. Mit einer erftaunlichen Sicherheit des Empfindens ftößt er die Refte nationaler Voreingenommenheit weg, um fich einer fchlichten Größe zu nähern, welche in jener Zeit in der Welt wohl ohne Gleichen ift. Man fchaue z. B. auf die leider fpäter zerftörte Villa der Königin im Park zu Greenwich (1639) (Fig. 89), in welcher eine Anzahl ftattlicher Räume zu einem tiefen, völlig in fich abgefchloffenen, zweiftöckigen Bau vereinigt waren. Der Façadenentwurf gleicht faft einer Arbeit Schinkel's. Das gequaderte Erdgefchoß, darüber die ganz fchlicht und fein umzeichneten Fenfter in den breiten Wandflächen der Flügel, die einfache Reihe von fechs jonifchen Säulen vor der Loggia im Mittelbau, das edel gezeichnete, fchlichte Hauptgefims famt der über die Säulen mit Statuen verzierten Attika — Alles dies find jene befcheidenen und doch würdigen Gebilde, welche faft 200 Jahre fpäter Merkmale der Berliner Architektur wurden. Aehnlich ift Gunnersbury Houfe, Middlesex. Nur fpannt fich hier nach Vorgang Scamozzi's ein großer und daher leer wirkender Giebel über die Säulenftellung fort. Doch ift diefer Theil vielleicht der Fortführung des Baues durch *Webb*, dem minder begabten Schüler des Meifters (1663) zuzufchreiben. Coleshill, Berkshire (1650), bildet wieder einen rechtwinkligen Bau in fehr einfacher, durch die Gewände der Fenfter und durch Quaderungen gegebener Gliederung. Die Neigung der römifchen Spätrenaiffance-Meifter, die Fenfter in Gruppen zufammenzufaffen, ift in etwas fchüchterner Weife hier aufgenommen. Beachtenswerth ift die Anlage der Treppe, welche, in zwei Armen auffteigend, eine künftlerifche Form erhielt. Die Grundrißgeftaltung zeigt noch wenig Durchbildung. Ein Gang durchfchneidet den ganzen Bau, fo daß links und rechts von Treppe und Vorhaus vier Gruppen von Wohngelaffen entftehen.

Die Einfachheit ift auch der Grundzug des für Lord Pembroke bewirkten Umbaues von Schloß Wilton, Wiltshire (1640). Es ift fehr

beachtenswerth, daß Jones bei der langgeſtreckten neuen Façade nur durch die nothwendigſten Architekturformen, durch Quaderungen, ſowie durch Ortſteine an den Eckbauten zu wirken ſuchte. Außer der ſtattlichen Freitreppe und dem nicht eben wohlgelungenen, von Figuren bekrönten Rundbogenthore unterſtützt kein reicheres Gebild die ſtattliche Wirkung der Front, welche allein in den Verhältniſſen beruht. Weil bei dem Umbau von Asby, Northampton, ein gothiſches Kaſtell mit unregelmäßigen Fenſtern den Grund der Anlage bildete, weil alſo die nicht antik empfundenen Verhältniſſe ſchon vorher feſtſtanden, wußte ſich Jones hier nicht anders als durch ein gewaltſames Einfügen des Alten in drei Pilaſterordnungen zu helfen. Fünfzehn Fenſter eines Eckflügels mußten dabei blind bleiben. Reicher in der Grundrißentwicklung iſt das große Schloß Stoke Park (1640), Northampton, deſſen Herrenhaus jedoch erſt ſpäter vollendet wurde. Unſerem Meiſter gehört der hufeiſenförmig ſich vorbauende Flügel mit der Bibliothek und der Kapelle als Schlußpavillons und reich ausgeſtatteten Galerien an. In wie weit die gegen Strand in London zu gelegene Façade von Somerſet Houſe (1662), ein Meiſterwerk edlerer, aber ſchon etwas kalt wirkender Hochrenaiſſance Jones angehört, vermag ich nicht zu ſagen. Im Detail iſt ſie wohl ſicher von dem ſpäteren Vollender des großen Schloſſes, von *W. Chambers* überarbeitet worden. Die einfachen Formen ächt Jones'ſcher Kunſt trug auch Grange Park Hampshire, ehe es *Wilkins* „ächt" doriſch umbaute, während Cobham Hall, Kent, von *Wyatt* und *Repton* gleichfalls um die Wende des letzten Jahrhunderts gothiſch „verſchönert" wurde.

Eines der merkwürdigſten Werke Jones' iſt die Villa zu Chiswick, Middleſex. Denn ſie iſt eine Verpflanzung des nunmehr in England zu einer übermäßigen Bedeutung gelangenden Grundriſſes von Palladio's Villa Rotonda nach dem Norden. Später mehrfach ausgebaut, iſt ſie doch noch ihrem Grundgedanken nach auf das 17. Jahrhundert zurückzuführen, als das Ergebniß der Begeiſterung für vollkommene Symmetrie in der Grundanlage wie im Aufbau.

Die eigenthümliche Nachgiebigkeit gegen den Willen der Bauherrn beweiſt, daß Jones den nationalen Stil, von welchem er ausging, dauernd als einen berechtigten betrachtete. Neben jenem Stil, welcher in Italien ſein Herz umfangen hatte, bildete er ekklektiſch den geſchichtlich überkommenen weiter. Aber auch innerhalb des Palladianismus ſcheint er ſeinen Bauherren Einfluß auf ſein Schaffen gegönnt zu haben. Denn während die mit Jones vorzugsweiſe nach antiker Einfachheit ſtrebenden Lords ſich Häuſer in ruhigen Maßen errichten ließen, ſchlug derſelbe Baukünſtler bei den für den König zu ſchaffenden Werken

einen ganz andern Ton an. Karl I. verband mit Bildung und feinem Kunstsinn ein starkes Gefühl für äußeren Anstand. Was ihm an innerer Würde gebrach, das suchte er durch prunkende Darstellung seiner Person zu ersetzen. Aber sein Wollen war stärker als das Vollbringen. Was uns von seiner Absicht, ein gewaltiges Schloß an Stelle des 1615 niedergebrannten Whitehall zu errichten, erhalten blieb, sind meist nur Pläne. Freilich sind diese von einer Großartigkeit, welche in Staunen versetzt und von einer Durchbildung in der Einzelnheit, welche die entschiedene Absicht der Durchführung voraussetzen läßt. Aber sie sind — soviel ich weiß — nur in den Nachbildungen erhalten, welche im 18. Jahrhundert nach ihnen gestochen sind. Sie haben hierbei zweifellos etwas an Formenrichtigkeit gewonnen und an Ursprünglichkeit verloren. Klarheit hierüber ergiebt eine Vergleichung derselben mit dem Banquettinghouse zu Whitehall (Band I, Fig. 6), dem einzigen vor der Revolution zur Vollendung gebrachten Bautheile.

Der Plan zu dem Gesamtschloß zeigt die Höhe von Jones' Können. Man kann es verstehen, wenn beim Wiedererwachen der klassicistischen Strömung im 18. Jahrhundert der Architekt *Campbell* von demselben in höchster Begeisterung spricht, wenn er sagt, falls England den Ruhm gehabt hätte, diesen Plan auszuführen, würde Whitehall alle Paläste der Erde übertroffen haben. „Hier ist Strenge mit Vornehmheit, mit Einfachheit, mit Schönheit, mit königlicher Würde gepaart". Das Bankethaus ist ihm ohne Widerrede der erste Raum in der Welt. *Rubens* malte ihn bekanntlich aus. Also auch nach dieser Richtung zeigte sich in ihm die Absicht, das Glänzendste zu leisten, mit dem Luxembourg in Wettstreit zu treten.

Das Banketthaus stellt sich als geschlossene, rechtwinklige Anlage dar, deren beide Geschosse je durch eine Pilasterordnung, jonisch und korinthisch, gegliedert, sonst durchweg gequadert sind. An den Langfaçaden sind vor die mittleren vier Fensterpfeiler Halbsäulen an Stelle der Pilaster gesetzt, durch deren größere Ausladung vor die Mauerflucht Risalite gebildet werden. Die Fenster sind einfach und edel gezeichnet, Detail wie Gesamtauffassung ist von ächt palladianischem Geiste. Nur in den Kapitälen ist die Kraft und Fülle des italienischen Meisters nicht erreicht. Der Bau würde, stände er in Vicenza, sich würdig den berühmten Palästen Palladio's anreihen. Das Innere bildet nach Art der gothischen Hallen einen rechtwinkligen Saal. Es entspricht in seinen beiden Halbsäulenordnungen der Außenarchitektur, nur daß die Platten des Gurtgesimses zu einem Umgang ausgebildet wurden. Die architektonische Ausschmückung ist einfach und bis auf die beiden in den Ecken aneinanderstoßenden Halbsäulen ganz den Regeln der italienischen Hochrenaissance gemäß.

Aber das Banketthaus bildet, wie wir ſahen, nur einen kleinen Theil des Bauplanes, den der König ſich von Jones hatte vorlegen laſſen (Fig. 90 A). Es erhielten ſich zwei verſchiedene Pläne; der ältere dürfte derjenige ſein, welchen *W. Kent* in einer Reihe von Kupferſtichblättern auf uns übermittelt hat. Das Schloß bildet ein Rechteck von 267 zu 351 Metern. Zwei Quergebäude theilen die ungeheuer weite Anlage derart, daß in der Mitte ein großer Hof entſteht, an den Seiten aber die

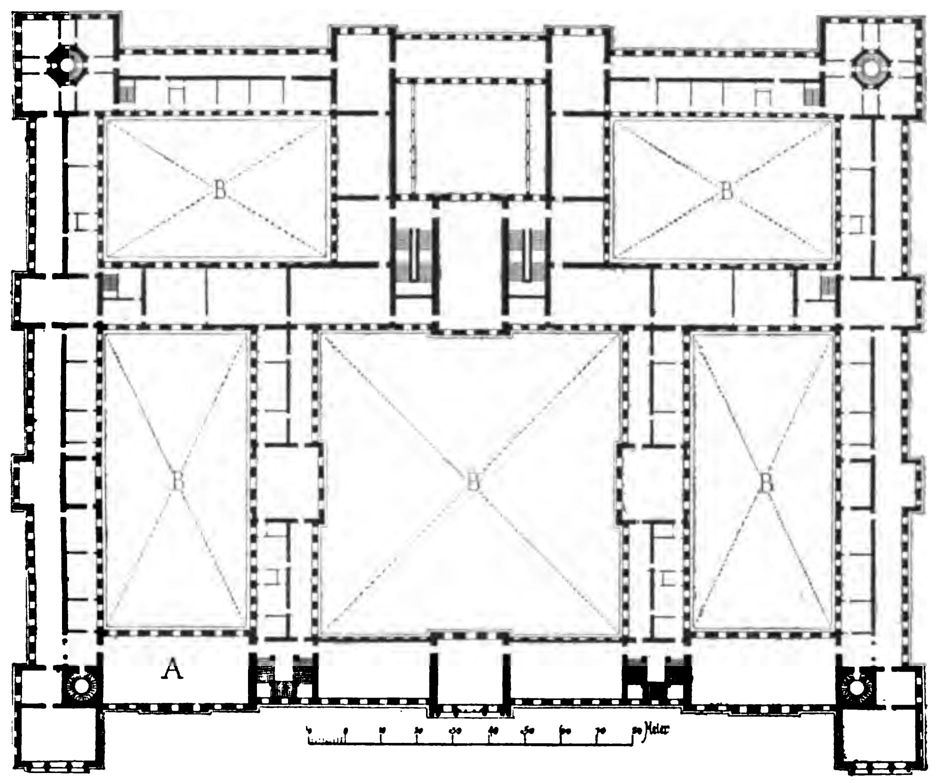


Fig. 90. Jones' Plan zum Schloss Whitehall zu London.

Zwiſchenräume durch weiter eingeſchobene kurze Längsflügel in je drei kleine Höfe abgetheilt werden. Die öſtliche Schmalſeite des Baues würde ſich gegen die Themſe zu in der Linie des Banketthauſes hingezogen haben, während die weſtliche bis an St. James Park ſich erſtreckt hätte. Die Zugänge von dieſen beiden Seiten wurden beſonders betont. Denn der mittelſte der kleineren Höfe wurde je durch eine Pfeilerhalle ausgezeichnet, deren weſtliche quadratiſch, und deren öſtliche kreisrund angelegt war. In letzterer ſollten mächtige Karyathiden das Gebälk tragen. An jede der vier Außenfaçaden des drei-

ftockigen Mittelbaues legte fich eine Pfeilerhalle, welche fich bis zu den Eckpavillons hinzog. Die Architektur entfpricht in den Hauptzügen jener des zweiten von *Campbell* uns übermittelten Planes, welcher 1639 entftand (Fig. 90). Derfelbe zeigt eine Einfchränkung hinfichtlich des Grundriffes (220 : 190 Meter), indem die frühere öftliche Schmalfeite im Wefentlichen, doch ohne den Pfeilerhof beibehalten wurde, an den Weftflügel an Stelle des großen Hofes jedoch ein die Fefträume enthaltender Bau und neben ihm zwei kleine Höfe angeordnet wurden. Die Anlage ift eine völlig fymmetrifche; ihre Anordnung ift fichtlich von Delorme's Entwurf zu den Tuillerien entlehnt. Namentlich in dem größeren Plane macht fich der franzöfifche Einfluß auf die Formen des höfifchen Lebens entfchieden geltend. Doch fteht das Jones'fche Werk in der Raumeintheilung, den Treppenanlagen über jenem feiner franzöfifchen Vorgänger.

Die Façaden find hinfichtlich des ihnen innewohnenden Geiftes jenen des Luxembourg verwandt. Nur war nicht wie dort Ammannati's gezierter Pittihof das Vorbild. Jones war weiter in das Wefen der italienifchen Kunft eingedrungen als Debroffe. Aber er theilte mit feinem franzöfifchen Fachgenoffen die tiefe Achtung vor dem Werth der einzelnen Stockwerke. Die mächtigen Fronten gliederte er durchweg durch die Stockwerkshöhen entfprechende Ordnungen, und felbft wo ihn die Zahl der Gefchoffe, die lange Flucht der gleichwerthigen Glieder in Verlegenheit brachte, war er nicht dazu zu bringen, große Motive zu verwenden, wie fie felbft Palladio zu benutzen fich nicht gefcheut hatte. In diefer entfchiedenen Befchränkung zeigt fich ein zielbewußtes Wollen. Aber die Folge war doch, daß es dem Meifter nicht gelingen konnte, folche Fronten künftlerifch zu beherrfchen. Alle feine Mittel, reichen Wechfel zu fchaffen, die einzelnen Bautheile durch verfchiedenartige Behandlung der Ordnungen, der Quaderungen und dergleichen von einander zu fondern, fcheiterten vor dem Uebergewicht der allzumächtigen wagrechten Linien, und felbft der thurmartige Ausbau der Eckpavillons und die hohe Steigerung der Mittelflügel vermochten der Architektur nicht jene Einheit und Würde zu geben, welche ihr an dem räumlich befcheidenen Banketthaus in hohem Grade eigen ift.

Auch hinfichtlich der Innenarchitektur fchuf Jones überrafchend fchnell und gründlich einen Wandel von einer anmuthig fpielenden, rein dekorativen Frührenaiffancekunft zu einer folchen mit vorzugsweife architektonifchem, dem Klafficismus entfprechendem Wefen. Ein lehrreiches Beifpiel feiner Kunftweife giebt der Speifefaal in Schloß Wilton (Fig. 91). Thüre und Kamin find in kräftigen Formen aufgebaut,

die Wände durch Rahmenwerke abgetheilt. In einer für England bezeichnenden, unvermittelten Weise wurden den aufsteigenden Wandstreifen ornamentale Fruchtschnüre angefügt. Ueber zierlich ausgeführtem Gurtgesims erhebt sich eine mächtige Kehle. Die flache Decke ist durch Stuck geometrisch abgetheilt. Das Ganze hat etwas schweres. Aber doch giebt es ein treffliches Bild des klassischen Ernstes und der

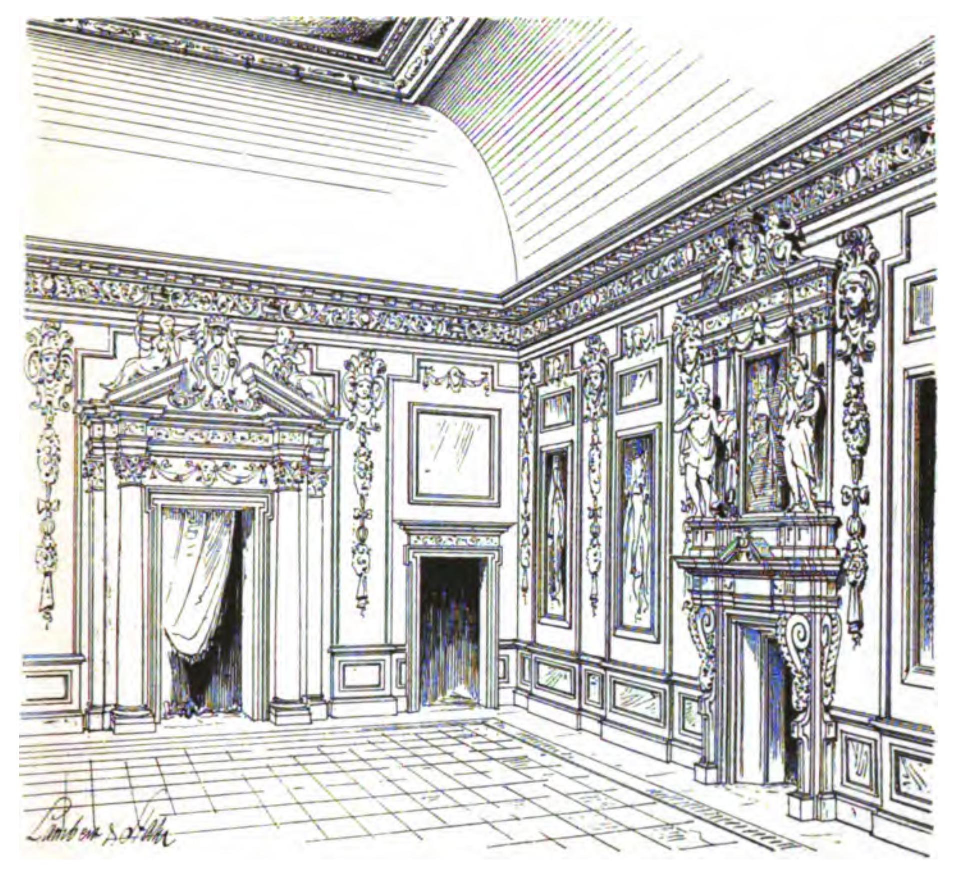


Fig. 91. Schloss Wilton, Wiltshire. Speisesaal.

wohlabgewogenen Kraft, mit der Jones die Jnnenräume seiner Bauten zu behandeln wußte. In einer Anzahl theilweise noch erhaltener Treppenhäuser in London, namentlich aber in Kupferstichen haben sich weitere Beispiele von Jones' Geschick in der Behandlung der Kleinkunst erhalten. Es ist bezeichnend, daß man in England hundert Jahre nach dem Tode des Meisters vorzugsweise diese Werke aufmaß und nachahmte, daß man sie an Werth neben die Antike stellte. Akanthusranken von

feiner Gliederung, der Mäander und der laufende Hund, Sphynxe und Greifen, Blumengehänge und Vafen, Alles in etwas gefuchter Leere und Eckigkeit der Anordnung bilden die Beftandtheile einer Dekoration, die an Formenrichtigkeit felbft in Campen kein Gegenftück findet. Jones' Kamine, feine in einfache Felder regelrecht abgetheilten Stukkdecken, die zierliche Behandlung der Säulen und Baluftraden an den Treppen zeigen überall das kühnfte Hinwegfetzen über den landläufig englifchen und kontinentalen Gefchmack zu einer oft etwas mageren, aber ftets mit Feinheit der Empfindung gezeichneten Antike.

Dem Banketthaus follte im Grundriß von Whitehall, ein ganz gleichmäßig ausgeftatteter Bau entfprechen: die Kapelle. Es war dies keine Mißfchätzung des Gotteshaufes, denn fchon während des ganzen 16. Jahrhunderts waren fich die großen Feftfäle und die Kirchen in der Form immer näher gerückt, namentlich feit man fich gewöhnt hatte, den Chor durch eine große Wand und ein Maßwerkfenfter abzufchließen. Diefe Formen kamen denn auch an dem einzigen uns bekannten, felbftändigen Kirchenbau Jones' zum Ausdruck, an St. Paul. Es ift dies ein toskanifches templum in antis mit weit vorfpringendem, in Holz gebildetem Gefims. Der Grundriß ift rechtwinklig, neben dem geradlinig, durch ein Fenfter im Palladio-Motiv abgefchloffenen, nach Weften gelegenen Chor liegen die Sakrifteien. Vor der Kirche erftreckt fich Covent Garden, einft ein Square, an deffen drei Seiten nach einem Plane einfache Gefchäftshäufer über einer Loggia errichtet wurden. Der Anlage blieb der Name „Piazza" eigenthümlich. Wer Dom und Hauptplatz zu Livorno fah, wird fich der italienifchen Herkunft der ganzen Covent-Garden-Anlage erft recht bewußt werden.

Noch einige weitere Werke Jones' feien erwähnt: Watergate (1626), eines der Thore zu einem Palafte, der fich nahe der heutigen Charing Croß Station erheben follte. Es ift eine derbe Architektur, die jener der Fontaine Luxembourg entfpricht. Eine eigenthümliche Mifchung von reifen italienifchen Formen und unbefangener Frührenaiffance zeigt fich in der Façade, welche Jones von einem Chorfchiff der St. Pauls-Kathedrale in London fchuf, d. h. vor jenes gothifche Bauwerk, welches 1666 das Opfer des großen Stadtbrandes wurde. Die feitlich über einer mächtigen Säulenordnung ftehenden Thürme, die weitgefchwungenen Anläufe der von Obelisken flankierten Giebel, Formen, welche der Querfchnitt der alten Anlage fordert, ftehen mit der Strenge des Hauptmotives, mit der gewaltigen Säulenhalle vor den drei Thoren, in geringem ftiliftifchen Zufammenhange.

Jones ift, wenn nicht der größte, fo der am nachhaltigften auf fein Vaterland einwirkende Künftler Englands gewefen. Aber er ftand

Fig. 92. Schloss Chatsworth, Derby.

hinſichtlich ſeiner Ziele nicht ſo völlig allein in ſeiner Zeit, wie man meiſt annimmt. Denn neben ihm entwickelte ſich, vorzugsweiſe unter holländiſchem Einfluß, eine Architektenſchule, aus der zwar kein Künſtler ſich zur freien Höhe des Meiſters erhob, die aber die mit weit ausgreifendem Geiſte auf England übertragene klaſſiſche Richtung in langſamerem Fortſchreiten zu befeſtigen bemüht war. Dauernd verdankte jedoch die engliſche Baukunſt Jones den Umſtand, daß der Bruch mit der formalen Ueberlieferung in ſo verſchiedener Weiſe vollzogen worden war. Die Folgerichtigkeit der Auffaſſung blieb ihr eigen, ſie verlor ſich nie wieder ganz aus den Bahnen, welche Jones ihr vorzeichnete. Noch heute giebt man ſeine Entwürfe den Schülern der Kunſtlehrſtätten als Vorbild in die Hände, obgleich faſt 300 Jahre darüber vergangen ſind, daß der Meiſter in London das Licht der Welt erblickte. Glücklich das Land, dem eine ſolche Stätigkeit eigen und in dem ſie dabei kein Hinderniß im Fortſchreiten iſt!

Während des „langen Parlaments“ und des Obwaltens der Puritaner, unter dem Lärm der Waffen feierte die Kunſt! Denn dieſe hatte ſich allein auf jene Stände geſtützt, auf welchen Cromwell's eiſerne Fauſt lag. Der kirchliche Eifer, der finſtere Sinn der „Rundköpfe“ bot dem Schaffen keine Handhabe. Selbſt Milton hörte die Stimmen der himmliſchen Muſe nicht inmitten des bitteren Ernſtes, des Ringens der großen Staatsgewalten. Ihn führte die harte Zeit von der Lyrik zum ergreifenden Epos. Es iſt ein bitterer Hohn auf Jones' Kunſt, daß ſein Banketthaus zum Hintergrund für das blutige Schauſpiel der Hinrichtung Karls I. gemacht wurde, wie es ein bezeichnender Vorgang geweſen war, daß nur ein Banketthaus von dem ganzen Schloßplane des Königs wirklich fertig geſtellt worden war.

John Denham war Jones' Nachfolger in ſeinem Staatsamt als Oberaufſeher der Bauten. Der Vollender ſeiner Pläne wurde aber *John Webb*, den er zum Sohne angenommen hatte. Es war dies alſo wohl der Künſtler, dem er zumeiſt eine Förderung ſeiner Abſichten und Beſtrebungen zutraute. Freilich ſeine Schöpfung, Thorpe Hall (1656), zeigt noch weniger von einer Kunſtfertigkeit, welche hiezu berechtigt hätte. Die Formen ſind zierlich, anmuthig, die Haltung von Grundriß und Aufriß zeigt jedoch noch eine ſtarke Abhängigkeit von der Frührenaiſſance. Im weiteren Ausbau von Gunnersburyhouse (1663) dürften Einzelnheiten vom urſprünglichen Plane abweichen. Schloß Ambresbury (1661), Wiltshire, hat eine bemerkenswerthe Façade. Die beiden Hauptgeſchoſſe ſind durchweg gequadert, in der Achſe erhebt ſich

eine korinthifche Säulenftellung zwifchen Anten, alfo eine Anordnung, welche an St. Pauls mahnt. Horseheathall (1669), Cambridge ftellt fich als eine verftändige, doch nüchterne Anlage mit ftattlichen Innenräumen, Treppen und Nebengebäuden dar, die freilich einer Schule ähnlicher fieht als einem Schloffe.

In wie weit Jones oder Webb Antheil am Bau des Hofpitals zu Greenwich haben, vermag ich nicht feftzuftellen. So wie der Bau fich heute darftellt, ift er im Wefentlichen ein Werk der fpäteren Zeit. Originalfkizzen, welche das Soane-Mufeum in London befitzt, laffen darauf fchließen, daß felbft *Vanbrough* noch einen wefentlichen Antheil am Bau gehabt hatte.

Das prächtige Schloß Chatsworth (1681), Derby (Fig. 92), zeigt auf Grund der Schule Jones fortgefchrittenere Kunftformen. Es ift ein Werk des *William Talman*. Ueber einem gequaderten Erdgefchoß erhebt fich eine zwei Stockwerke zufammenfaffende jonifche Pilafterordnung. Diefes gleichzeitigen Parifer Bauten, namentlich der Louvrefaçade nachgebildete Motiv mifcht fich mit einer an das Treppenhaus in Amfterdam mahnenden Detailbehandlung und mit der von dem Banketthaufe entlehnten Einfchiebung von Halbfäulen zur Bildung eines Achfenrifalites. Die Fenfter haben einfache Umrahmungen und in den Stürzen dekorative Schlußfteine; der große Giebel über dem Mittelrifalit und eine Attika fchließen den Bau ab, welcher trotz feines dekorativen Reichthumes etwas gedrungenes, würfelförmiges hat. Vor dem Haufe wurde eine Terraffe mit nach Art der Tropffteine gequaderten dorifchen Säulenordnung und einer Treppe angelegt. Die innere Einrichtung des Schloffes war durch vorhandene ältere Anlagen bedingt.

Selbftändig konnte Talman den Grundriß an der minder anfpruchsvollen Anlage von Dyrhamhouse (1698), Glocestershire, entwickeln. Er legte ein Hufeifen an und in diefes die große Fefthalle, die gefchickt die unter fich verbundenen Räume derart abtheilte, daß fie trotz des engen Ineinanderfügens ftets gut erleuchtet werden. In der Façade kommt Jones' Einfachheit wieder zur Geltung: Ortfteine und fchlichte Fenfter bieten die Mittel, diefelbe in guten Verhältniffen zu gliedern. Diefen beiden Hauptbauten des Meifters fteht das wefentlich ältere Thorsbyhouse (1671), Nottingham, durch feine minder reife, mehr an die englifche Frührenaiffance mahnende Façadenbehandlung gegenüber, während im Grundriß Talman fich als fertiger Meifter fchon hier bekundet.

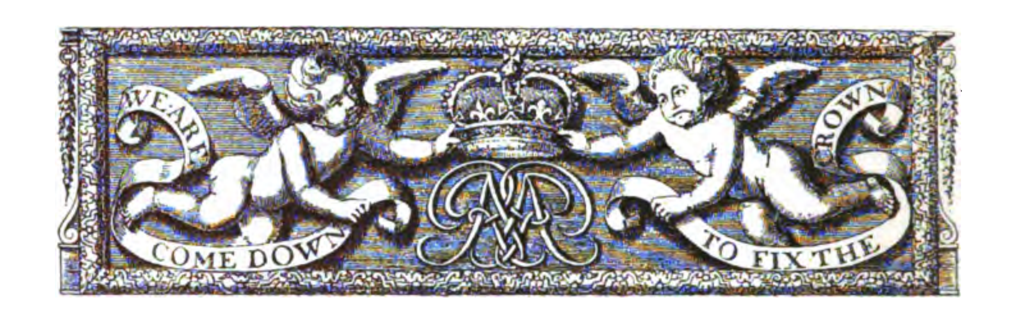
Die kleineren Profanbauten jener Zeit, deren man in England noch hier und da einzelne findet, zeigen zumeift holländifche Art. Es

ist an denselben der Backsteinrohbau vorherrschend. Das Eigenthümliche an diesem jedoch ist, daß man in Holland wie in England auf die einzelnen Steine keine Rücksicht nahm, sondern überall die Mauerfläche als ein Ganzes auffaßte. Nichts liegt in beiden Ländern ferner, als den Backsteinbau künstlerisch auszubilden. Sie empfanden es nicht als eine Nothwendigkeit, durch Färbung oder Verzierung die kleinen Theilchen zu kennzeichnen, aus denen eine Wand gebildet wurde, wie das etwa im Backsteinbau Norddeutschlands oder Bologna's der Fall war, sondern sie forderten vom Beschauer, daß er das Mühsame des Aufbaues der Ziegelwand übersehe und dieselbe als eine einzige Fläche betrachte, wie etwa die geschliffenen Marmorblöcke griechischer Tempelwände. Den englischen Architekten fiel es nicht ein, die Fugen in ihre Entwürfe einzuzeichnen, diese ornamental zu verwerthen. Weil aber doch die Fuge zu stark in's Auge fällt, erhält in der Erscheinung der Bauten selbst das Zufällige des Steinschnittes eine übermächtige Bedeutung. Die tiefe Steinfarbe bewirkt noch dazu, daß die Bauten leicht einen schweren Ernst annehmen. Solchen Baustoffen gegenüber erscheint eine strenge Einfachheit besonders gefährlich. Die bescheidenen Steingliederungen an Thüren und Fenstern vermögen ihnen nicht eigentliches Leben zu geben, zumal da man bald bereit war, selbst auf Fenstergewände zu verzichten. Der bürgerliche Wohnhausbau erhielt so ein dem puritanischen Geist der Zeit völlig entsprechendes Ansehen: Tiefrothe Mauern, die Fenster nur als rechtwinklige Löcher in denselben, als einziger Schmuck ein Rundbogenthor mit einer zierlichen Ordnung.

Auch in Schottland ist Jones' Einfluß zu verspüren. Dorthin ihn übertragen zu haben scheint vorzugsweise das Werk des *William Bruce* († 1710) gewesen zu sein, welcher in Haptonhouse (1698—1702) Linlithgow, eine prächtige Nachbildung der Villa Rotonda schuf und somit Palladio als Vorbild für die Architektur seines Landes einsetzte. In seinem Grundriß dehnte er die umgebenden Gelasse auf Kosten des nun etwas eng erscheinenden Kuppelraumes aus. In der Außenarchitektur befleißigte er sich einer vornehmen Ruhe. Im Dienste König Karl II. schuf er den Hof und das Hauptthor von Holyrood Palace in Edinburgh, des alten Königsschlosses, und zwar befleißigte er sich bei ersterem einer an Whitehall erinnernden Stockwerk-Architektur, während er an letzterem durch eine mächtige Säulenstellung und einer in Form einer Krone gebildeten Kuppel sich französischen Vorbildern zu nähern bestrebte. Sein eigenes Wohnhaus zu Kinross (1685) und Hardenhouse, Tetiotdale, aber baute Bruce ganz schlicht in der auch in England üblichen Art. Neben ihm war

James Smith ein vielbeſchäftigter Baumeiſter, dem in Hamilton Palace, Hamilton, eine mächtige Aufgabe zu Theil wurde, die er im Geiſte eines derben, großförmigen Klaſſicismus durchführte. Die nach Veroneſer Art ſich über einander aufbauenden Fenſter zwiſchen der mächtigen Ordnung der Hauptfaçade fielen mir als eine Seltenheit in England auf. Dalkeithhouse, Midlothian, iſt eine maleriſch gruppirte ältere Anlage, Melvinhouse (1692), Fife, ein wieder völlig ſchmuckloſer Bau desſelben Architekten. Das mit *Alexander Mac Gill's* gemeinſam errichtete Yesterhouse erinnert durch ſeine ſtarken wagrechten Quaderungen an die Façaden Lepautre's, während der Grundriß ſich noch ganz in den Formen Jones' bewegt, indem Halle und Treppenhaus in der Querrichtung, ein Gang in der Längsrichtung den rechtwinkeligen Hauptflügel in vier getrennte Raumgruppen theilt, deren jeder neben dem Badzimmer eine Bibliothek und einen Raum für den Diener beherbergt. Mc. Gill's eigene Bauten, Blair Drummond, Sterlingshire, ſowie Dunibersleho use, Fife, zeigen nur geringe künſtleriſche Eigenſchaften.





II. KAPITEL.

Wren und Vanbrough.

Sobald König Karl II. in England eingezogen war, befreite ſich das durch die Krieger und mehr noch durch die mürriſche Lebensauffaſſung Cromwell's und Monk's geknechtete Land aus den Banden des Puritanerthums. Lauter Jubel herrſchte. Mit dem Throne wurde auch der Frohſinn auf's Neue aufgerichtet. Und wie nach der franzöſiſchen Schreckensherrſchaft ſich die lange unterdrückte Weltluſt in heftigen Zuckungen gegen die einſchnürenden Feſſeln befreite, ſo erfaßte auch jetzt England eine wahre Gier nach den Freuden des Lebens, nach den lange verbotenen Vergnügungen, eine rückſichtsloſe Sinnlichkeit, welche in ihrer die geſellſchaftlichen Kreiſe umbildenden Gewalt nur von dem Haſſe gegen die frömmelnden Puritaner überboten wurde. In ſolchen Zeitläuften wird das Ziel der Freiheit ſchnell überſchritten. Die ungebändigte Sinnlichkeit rächte ſich durch Frechheit an ihren Bedrängern, die Zote trat an Stelle des Witzes, die Dichtung ſchlug von der Heiterkeit Shakespeare's zu einer lüſternen Zweideutigkeit um, der Spott ſchleuderte ſeine Pfeile über die Heuchelei hinweg auf die Unſchuld und die ehrliche Aufrichtigkeit, die er als Plumpheiten zu beſchämen beſtrebt war. Ja, ſelbſt die Kirche bekämpfte lieber und eifriger die Puritaner, als die berghoch ſich thürmenden Sünden im eigenen Lager. Gerade in den Jahren, in welchen die engliſche Hochkirche die größte Macht beſaß, waren die Sitten der Nation am tiefſten geſunken.

Aber auch dieſe Uebertreibung der berechtigten Lebensluſt trug den Keim einer Gegenſtrömung in ſich. Auf die Dauer konnte ein innerlich geſundes Volk ſo krankhafte Erſcheinungen nicht ertragen.

Während Hobbes und Filmer die Lehren von der ſchrankenloſen Allmacht des Staates und von der Heiligkeit des nur Gott verantwortlichen Königsthums verkündeten, begann Sydney aus der Bibel zu beweiſen, daß über dem Könige das Geſetz ſtehe; während dort die göttlichen Dinge mit leichtfertigem Spotte behandelt wurden, begann ein Kreis emſiger Forſcher ſich zu gemeinſamem Schaffen in einer Akademie zu vereinigen, welcher bald in den Naturwiſſenſchaften die glänzendſten Ergebniſſe zeitigen ſollte. Ein neues Kampffeld war hiermit eröffnet. Von der Politik und der Religion überſättigt, wendeten ſich die Geiſter wieder den verlaſſenen Gebieten der Wiſſenſchaft und Kunſt zu. Man ſuchte den geiſtigen Zuſammenhang alles menſchlichen und himmliſchen Schaffens zu ergründen. Newton's klares Denken begann über die Köpfe Gewalt zu bekommen. Milton verſenkte ſich gläubig in die Tiefen der Offenbarung und erfüllte die Herzen mit tiefſter Frömmigkeit. Butler's „Hudebras“ mit ſeinem geiſtvollen Spott gegen die Frömmler, ſeinen prickelnden Anſpielungen auf die Tagesgeſchichte erheiterte den Hof und den König. Die großen Strömungen der Geiſter waren durch die Revolution nicht ausgeglichen, ſondern nur von der Oberfläche in die Tiefen der Gedanken verſenkt worden. Dieſe Sachlage kam auch in der Baukunſt durch zwei merkwürdige Künſtler zum Ausdruck, durch *Wren* und *Vanbrough.*

Christopher Wren (geb. zu East Knoyle 1632, † zu Hamptoncourt 1723) [1]) iſt einer jener merkwürdig vielſeitigen Geiſter, welche die Renaiſſance hervorbrachte. Von Haus aus war er Mathematiker, Lehrer der Sternkunde an der Hochſchule Oxford, Genoſſe Newton's. Die Architektur ſcheint er im Sinne jener Zeit als ein Nebengebiet der Mathematik erlernt zu haben, bis ſie vorzugsweiſe das Ziel ſeines Wirkens wurde. Er hatte nicht wie Jones in Italien Studien gemacht. Seine Lehrer waren die Kupferwerke, er erlernte die Baukunſt durch Bücher. Aber man muß bedenken, wie weit die Herausgabe architektoniſcher Werke gediehen war, daß außer den großen italieniſchen Theoretikern kaum ein hervorragendes Werk über die Fortſchritte der Baukunſt im 17. Jahrhundert erſchienen war. Erſt 1665 ſah Wren andere ausgeführte Bauwerke als die engliſchen auf einer Reiſe nach Paris. Dort beſuchte er Bernini, welcher ihm einen flüchtigen Blick in ſeinen Entwurf für den Louvre geſtattete; dort lernte er an Perrault die franzöſiſche Auffaſſung der Antike. Begeiſtert ſchildert er Paris als die hohe Schule der Baukunſt, widmete

[1]) Stephan Wren, Parentalia or memoirs of the family of the Wrens, London 1750. John Clayton, The Work of Sir C. W., London 1848. R. H. Mackmundo, W.'s City churches, London 1883, H. Hulsbergh, A catalogue of the churches of the City of London built by S. C. W., 1718. C. Campbell, Vitruvius Brittanicus.



er fich der diefer vorfchwebenden Aufgabe, der Wiedererweckung der Zeit des alten Athen und Rom. Sein ftreng gefchulter, gefetzmäßig gebildeter Geift führte ihn auf den Klafficismus hin.

Wren mifchte aber die mit fchulgerechter Sicherheit wiffenfchaftlich erlernte Hochrenaiffance Palladio's mit ächt englifchem Geifte. Sein Wirken fiel mit der Zeit der höchften Macht König Karl II. zufammen. Diefer, knauferig in allen Ausgaben für das Staatswohl, verfchwendete rückhaltslos, wo es die Macht und das Anfehen des Hofes zu fördern galt. Wohlleben und Prunk war ihm nach den Entbehrungen der Verbannung unbedingtes Bedürfniß, prächtiges Auftreten und Glanzentfaltung eine Sache von hoher Bedeutung, Ludwig XIV. das Vorbild eines chriftlichen Herrfchers. Seine ganze Empfindungsart führte ihn zum Katholicismus hin, zu dem er fchon vor feiner Rückkehr nach England, dem großen Zuge der Zeit folgend, übergetreten war. Er arbeitete ununterbrochen daran, fo weit es fein träger Geift vermochte, Rom in England zum Siege zu verhelfen. Im Könige, am Hofe, in der Hochkirche wirkte alfo der Geift, welcher in der Baukunft jener Zeit zum Barock zu lenken pflegte. Wren hatte fich diefem einzuordnen.

Diefe Zwiefpaltigkeit in den Vorbedingungen feiner Kunft äußert fich auch in feinen Werken. Mit Staunen fieht man an denfelben eine Schärfe der klaffifchen Detailbildung, eine fchneidige Feinheit der Akanthusblätter, eine völlig palladianifche Art in der Behandlung des Motives der Quaderungen felbft an Gewänden und dergleichen. Der Säulenbau erhält eine vielfeitige Verwendung, die willkürlicheren Formen der gleichzeitigen italienifchen Kunft werden meift vermieden. Aber doch lebt in allen Bauten etwas von dem Gefpreitzten, über das Maß einfacher Menfchlichkeit hinaus Erweiterten, von jener Ueberreizung der Sinne und jener künftlichen Steigerung der Eindrücke, welche dem Barockftil eigenartig ift. Selten find es die Formen, öfter ift es der den Bau von innen heraus geftaltende Gedanke, welcher Wren im Vergleich mit dem zurückhaltenden, abwägenden Jones als einen Barockmeifter erfcheinen laffen. Erft nachdem Wren's gewaltige Perfönlichkeit dahin gegangen war, fand der durch ihn vermittelte Zwiefpalt der beiden großen Richtungen des baukünftlerifchen Denkens, der Streit zwifchen Michelangelo und Palladio auch in der britifchen Baukunft durch verfchiedene Schulen feinen Ausdruck.

Wren's erftes Bauwerk war das Sheldoniantheater zu Oxford (1663), eine 4000 Köpfe faffende Halle für öffentliche Handlungen, wie es deren an den englifchen Hochfchulen eine ftattliche Anzahl giebt. Der Bau gilt als Nachbildung des Marcellustheaters. Doch er-

innern nur wenige Motive an dasſelbe. Nach vorne ſtellt ſich der Saalbau als ein aus dem Kreiſe gebildetes Vieleck dar, deſſen Erdgeſchoß durch gequaderte Bogenſtellungen gegliedert iſt, während im Obergeſchoß gekuppelte Fenſter zwiſchen breiten Pilaſtern ſtehen. Eine Attika erhebt ſich über dem verkröpften Geſims und darüber ein achteckiger Kuppelbau als Laterne über dem Saalmittel. Dieſer iſt übermalt und zwar mit leicht verſtändlicher Anlehnung an das antike Theater als eine von vergoldeten Säulen aus geſpannte Leinwand gebildet. Das Detail iſt im Geiſte Jones' fein, der Entwurf hat etwas gedrungenes und unfreies, iſt aber doch ernſt und wirkungsvoll. Ein häßliches, den Hof einfaſſendes Geländer und wahrhaft barbariſche Büſten auf den Pfeilern desſelben zeigen, wie niedrig das Schaffen in den Hilfskünſten der Architektur damals noch in England ſtand. In der Nachbarfachſchule Cambridge errichtete Wren die Kapelle in Pembroke College (1663—1665) ſeinen erſten Kirchenbau. Derſelbe iſt rechtwinklig. Das nach Norden liegende Chor wird durch einen auf zwei Säulenpaaren ruhenden Bogen abgetrennt, an der Südſeite findet ſich die Orgelempore. Es ſind dies im Weſentlichen die Formen von St. Pauls. Die Vertäfelung der unteren Mauerflächen des Chorraumes, der in dieſe eingefügte Altar unter dem Achſenfenſter ſind von der Gothik herübergenommene, typiſche Bildungen.

Erſt nach Wren's Rückkehr aus Paris begann ſich ſeine Meiſterſchaft eigenartiger zu entwickeln. Ein nationales Unglück wurde ihm zum Segen: der Brand von London 1666. In 460 Straßen brannten 89 Kirchen und 13 200 Häuſer nieder. Die ungeheure Lücke wieder auszufüllen, die große Stadt neu aufzubauen — das war die Aufgabe, welche Wren zufiel. Wohl kein Baumeiſter der Welt hat eine gleiche Fülle der Arbeiten zu überwältigen gehabt, keinem waren die ſachlichen Mittel zur Durchführung großer Gedanken in ſo verſchwenderiſcher Weiſe gegeben, als dem Schöpfer des modernen London. Aber auch die der ungeheuren Aufgabe gegenüber entwickelte Thatkraft ſetzt in Erſtaunen, nicht nur hinſichtlich der rein techniſchen Leiſtung, ſondern namentlich dadurch, daß Wren bei ſeinen zahlreichen Bauten niemals in künſtleriſche Sorgloſigkeit verfiel, ſondern mit ſtets friſchem Sinne jede nach Zweck und Lage eigenartig zu geſtalten beſtrebt war.

Zunächſt galt es den Straßenplan für den Neuaufbau feſtzuſtellen. Wren's Entwurf hat ſich im Stich erhalten. Er beabſichtigte, und dies iſt bezeichnend für London, die Börſe und die Paulskathedrale zu den Mittelpunkten der neuen Stadt zu machen. Auf dem Feſtlande wäre es ohne Schloß nicht abgegangen. Von erſterer ſollten ſternförmig nach allen Richtungen Straßen ausgehen, in den Ecken aber je eine

der Hallen errichtet werden, in welchen die großen gewerblichen Körperſchaften der Stadt ihr Heim aufzuſchlagen gewöhnt ſind. Der ſyſtematiſche Plan war aber nicht mit Hartnäckigkeit durchgeführt, ſondern Wren war ſichtlich bemüht, ſich dem Beſtehenden anzubequemen, praktiſche Verkehrswege aufzuſuchen. Dieſer Zug nach dem Nutzbringenden iſt engliſch etwa im Gegenſatz zu den franzöſiſchen Stadtanlagen des 18. Jahrhunderts, in welchen der ſtarre Wille des Einzelnen alle Nebenzwecke zu unterdrücken vermochte.

Der Plan wurde nicht durchgeführt. London behielt ſeine alten Straßen. Die Vielheit der Intereſſen verhinderte die Schaffung eines Stadttheiles von künſtleriſcher Durchbildung, wie etwa 20 Jahre ſpäter ein ſolches in der Neuſtadt-Dresden unter gleichen Umſtänden, wenn auch in kleinerem Maßſtab, entſtand. Anders erging es Wren jedoch mit dem größten Hochbau, welcher ihm übertragen wurde. Er hatte das ſeltene Glück, eines der gewaltigſten Bauwerke der Welt, die St. Pauls-Kathedrale zu London (1675—1710), zu beginnen und zu vollenden, während an den wetteifernden Domen zu Köln, Mailand und Rom Jahrhunderte ſchufen. Die Thatkraft des engliſchen Volkes, das Bewußtſein der Größe in Staat und Stadt und der aus dieſer erwachſenden Empfindung für die künſtleriſchen Pflichten, die tiefe kirchliche Erregung im Lande wirkten zuſammen, um das gewaltige Werk zwar unter Kämpfen, doch ſchnell und einheitlich durchzuführen.

Die alte Pauls-Kathedrale war ein mächtiger gothiſcher Dom geweſen, der jedoch durch die Anbauten Jones' an ſeiner Einheitlichkeit ſchon Vieles eingebüßt hatte. Seine Außenanſicht wurde namentlich durch einen gewaltigen Thurm über der Vierung ausgezeichnet, der lange Zeit hindurch das höchſtragende Bauwerk in Europa gebildet hatte. Eine Eigenthümlichkeit desſelben war, daß die Laſt des Mauerkörpers oberhalb des Daches durch 8 Strebebogen abgefangen war, welche ſie theilweiſe auf die die Vierung in zweiter Linie umſtehenden Seitenſchiff-Pfeiler übertrugen. Das bei vielen engliſchen Domen ſtark vortretende zweite, das Langhaus durchſchneidende Querſchiff war hier von beſcheidener Ausbildung. Es iſt nöthig, auf dieſe Eigenthümlichkeiten des Baues aufmerkſam zu machen, obgleich derſelbe nach dem Brande von 1666 völlig abgetragen wurde.

Mitten in die Zeit der Kämpfe zwiſchen einem katholiſchen Hof und einem proteſtantiſchen Volk trat die Nothwendigkeit, die erſte Kirche der Hauptſtadt, eines der erſten Heiligthümer des Landes, neu zu errichten. Damit war natürlich alsbald die Frage aufgeworfen, welche Partei auf deren Geſtaltung den größeren Einfluß haben ſolle. Wenn ſchon in Frankreich und Holland Kirchen entſtanden waren, welche dem

neuen Glauben entſprachen, war hier zuerſt die Frage der Plangeſtaltung zu einer Sache des Kampfes, der grundſätzlichen Auseinanderſetzung geworden. Wie die Hochkirche über die Anlage proteſtantiſcher Gotteshäuſer dachte, das hat das engliſche Parlament in einer im Jahre 1708 ausgegebenen Anleitung für den Kirchenbau feſtgeſtellt, an welcher Wren

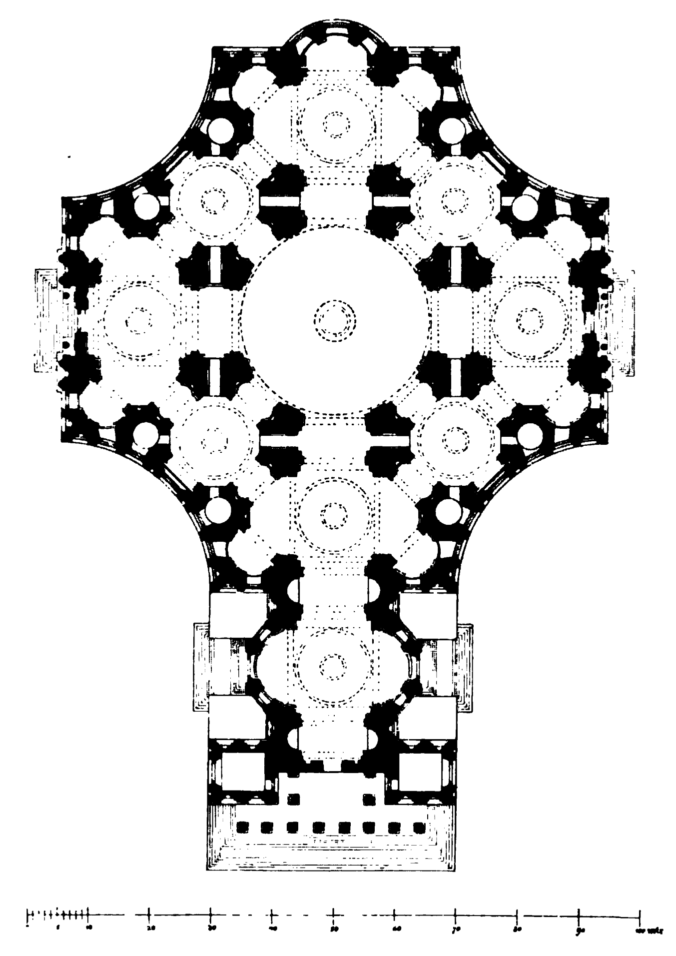


Fig. 93. Pauls-Kathedrale zu London, Wren's erſter Entwurf. Grundriss.

ſelbſt gewiß einen hervorragenden Antheil hatte. Es war die Predigtkirche, welche man in erſter Linie erſtrebte. Für das geſprochene Wort ſollten alle Verhältniſſe derſelben berechnet ſein. Bei der undeutlichen Ausſprache der engliſchen Redner wurde die Hörbarkeit derſelben als Maßſtab für die Ausdehnung der Kirchen feſtgeſetzt. Man nahm dieſe auf 50 Fuß (15,25 m) nach vorne, 30 Fuß (9,15 m) zur Seite und 20 Fuß

(6,1 m) nach hinten an. Daher wurde angeordnet, daß die Kirchen eine Ausdehnung von 60:90 Fuß, daß alſo von 18,3:27,45 m nicht überſchreiten ſollten. Nur die Mutterkirchen ſollten größere, die Töchter nur kleine Thürme erhalten. Einfachheit wurde als eine der erſten Forderungen hingeſtellt. Es war alſo in der Kirche der Geiſt der Selbſtbeſchränkung und der nüchternen Erwägung für das Zweckdienliche vorzugsweiſe mächtig.

Ganz anders dachte der Hof und die zum Katholicismus drängende Partei, welche die alten gothiſchen Kirchen als Denkmale ihrer früheren Macht betrachtete. Dieſe forderte vor Allem Monumentalität, einen Bau, der nicht nur dem Zweck entſpräche, ſondern den Ruhm der Kirche in tönenden Worten verkünde. Sie mußte auf ſolche Formen hindrängen, welche der erhofften Rückkehr des Katholicismus kein Hinderniß in den Weg ſtellten. Ihr Blick war auf Rom gerichtet, wo eben jetzt die Frage der Vollendung von St. Peter wieder in Fluß kam. Aber ſie mußten das nationale Gefühl des Volkes zu ſchonen trachten, durften ihr letztes Ziel nicht allzu offen darlegen.

Unter ſolchen Umſtänden war es für den Architekten beſonders ſchwierig zu ſchaffen. Sein Wunſch ging ſichtlich dahin, zu vermitteln, beiden Theilen thunlichſt gerecht zu werden. Das Ergebniß desſelben iſt ein uns im Modell erhaltener Entwurf einer Miſchung zwiſchen Central- und Langhauskirche (Fig. 93). Wren baute über acht Pfeilern eine mächtige Kuppel auf. Um dieſe legen ſich acht quadratiſche, theilweiſe durch Niſchen erweiterte Kapellen. Bei meiſterhaft durchgebildeter Grundrißlöſung bilden dieſe in ihren Außenlinien ein Quadrat mit in tiefen Bogen ausgeſchnittenen Ecken. Es iſt mithin ein Centralbau geſchaffen, der nicht im katholiſchen Sinne aus der Kreuzung der Schiffe, ſondern im Sinne der Renaiſſance und Reformation aus dem Kreiſe heraus ſaalartig entwickelt wurde. Dagegen treten in der Achſe einzelne Bautheile auf, welche dieſer die Bedeutung eines Schiffes beilegen: So der beſcheidene Rundbau des nach Oſten gerichteten Chores und gegenüber eine Wiederholung der Kapelle, endlich eine Säulenvorhalle.

Das Uebergewicht, welches im Grundriß der Kuppel gegeben wurde, kam in noch höherem Maße in der Façade zum Ausdruck, da ſie alle anderen Bauten in hoch thronender Lage überragte. Dieſe letzteren ſind eingeſchoſſig, namentlich iſt die Säulenhalle in derbem Klaſſicismus gezeichnet. Die ganze Architektur zeigt die Hand eines Mannes, der die Mittel völlig beherrſcht und dem die Formen willig zur Erreichung ſeiner tief durchdachten Abſichten gehorchen.

Aber dem Herzoge von York, dem ſpäteren Könige Jakob II.,

und der von ihm geführten katholischen Partei genügte dieser Plan nicht. Wie dem Geiste der Kirchenreform die Centralanlage von St. Peter zu Gunsten des Schiffbaues des Gesù weichen mußte, so drang man auch hier auf eine völlige Anerkennung der Langhaus-, also der Prozessionskirche im Gegensatz zu den im ersten Plane noch bestimmend auftretenden Gedanken des erweiterten Predigtsaales. Wren mußte auf den alten gothischen Grundriß zurückkehren und versuchen, diesen mit der Anlage von St. Peter in Uebereinstimmung zu bringen (Fig. 94).

Die Art, wie ihm dies gelang, ist im hohen Grade ein Beweis seiner Feinsinnigkeit, seiner großen Begabung. Jene Strebebögen am alten Vierungsthurm, welche die Last von den Pfeilern unter demselben theilweise auch auf jene der Querschiffe übertrugen, gaben ihm wohl die Anregung dazu, die Vierungspfeiler ganz fortzulassen. So erhielt er Raum für seine Kuppel, welche nun die ganze Breite der dreischiffigen Langhausanlage einnahm und schon durch ihre überwiegende Größe und durch die verhältnißmäßig geringe Ausdehnung der Nebenräume die Bedeutung eines selbständigen Baugliedes mehr als in einem wirklich katholischen Bau erlangte. Der Gedanke war zwar nicht neu, denn er findet sich schon an der gothischen Kathedrale zu Ely; hier aber erscheint er als eine Feinheit, ja fast eine List gegen die katholischen Bauherren. Denn das Uebergewicht der Kuppel giebt dem Bau einen Hauch protestantischen Empfindens. Man vergleiche Faidherbe's Notre Damekirche d'Hanswyk mit St. Paul, um zu sehen, wie der Katholik Langhaus und Kuppel zu verknüpfen suchte, während Wren sie von einander trennte.

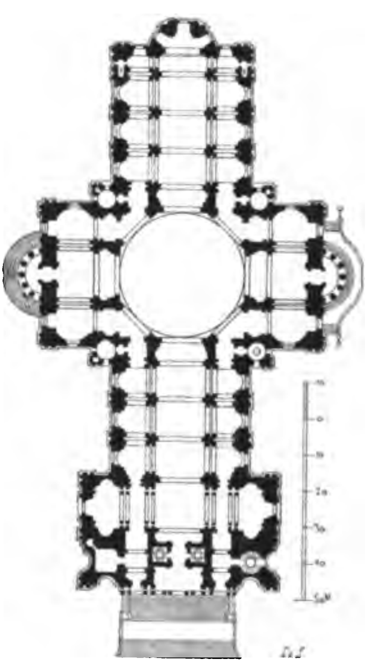


Fig. 94. Pauls-Kathedrale zu London. Grundriss.

Die Kosten für die Abgeschlossenheit der Kuppel mußten die Schiffe tragen. Wären statt der Seitenschiffe nur Kapellen angeordnet, und, wie unschwer zu erreichen gewesen, das Hauptschiff breiter angelegt worden, wäre ferner Wren's künstlerische Aufmerksamkeit mehr auf dieses gerichtet, so würde sicherlich der Bau hinsichtlich seiner Innenwirkung St. Peter nicht so sehr nachgestanden haben, als dies jetzt der Fall ist. Dann aber hätten die Vierungsbogen gleichfalls

breiter angelegt, die Zahl der Kuppelpfeiler von acht auf vier vermindert, mithin die Abgeſchloſſenheit des Kuppelraumes zerſtört werden müſſen. Der Zwieſpalt, welcher die Nation damals theilte, übertrug ſich alſo auf den Bau in unverkennbarer Weiſe. Und da es Aufgabe der Kunſt iſt, ihre Zeit zum Ausdruck zu bringen, ſo kann man bei der Bewunderung darüber, mit welcher Entſchiedenheit Wren dies that, wohl das Bedauern unterdrücken, daß es ihm nicht vergönnt war, aus einheitlichem Empfinden heraus ſein großes Werk einheitlicher zu ſchaffen.

Das Langhaus und der Chor ſind nach der Sitte vieler engliſcher Kathedralen faſt von gleicher Ausdehnung. Sie bieten im Grundriß wenig Bemerkenswerthes. Die zweite Querſchiffanlage iſt wie am Dom zu Lincoln mit der Façade in Verbindung gebracht. Es ſind den Seitenſchiffen zwei Kapellen beigefügt, in welchen ſich für gewöhnlich die eigentlichen gottesdienſtlichen Handlungen abſpielen ſollten.

Der Kunſt im Entwurf des Grundriſſes entſpricht jene der Aufrißbehandlung. Die Formen ſind von großer Strenge und tüchtiger Bildung. Die Lehren der Hochrenaiſſance ſind Wren in Fleiſch und Blut übergegangen. Er verwendet ihre Ordnungen mit völliger Feinheit, doch ohne auf ihre Geſtaltung ſeine ſchöpferiſche Kraft zu lenken. Das Detail iſt edel, in den Architekturtheilen oft überraſchend frei von barockem Beiwerk, welchem im Ornament der breiteſte Raum gelaſſen wurde. Wren lag es fern, neue Formen erfinden zu wollen, ſein Beſtreben ging auf das Was? nicht auf das Wie? des architektoniſchen Ausdruckes. So bietet denn die Innengeſtaltung der Kirche zwar reiche Befriedigung über die Sicherheit des Architekten, über ſeine Kunſt in der Durchbildung perſpektiviſcher Wirkungen, über den Ernſt und die Würde ſeiner Gliederungen, nicht aber weſentlich Neues für den fachkundigen Beſchauer.

Bedeutender iſt das Aeußere (Fig. 95). Man hat ſtets die Lage der Kathedrale zwiſchen hohen Häuſern als ein Unglück betrachtet. Man hat darauf hingewieſen, daß nur von der Ferne St. Paul in voller Gewalt wirke. Von dort aus ſtellt man meiſt den Bau bildlich dar. Es ſcheint bisher noch niemand aufgefallen zu ſein, daß der Theil der Kirche, welcher über die Dächer London's hervorragt, faſt genau dem erſten Plane Wren's entſpricht! Sollte dies Abſicht ſein?

Es iſt eine nicht ganz begründete Eigenthümlichkeit von St. Paul, daß die Façaden durchweg zweigeſchoſſig angelegt ſind. Die Veranlaſſung zu dieſer Abweichung vom erſten Plan gab die erzwungene ſtärkere Ausbildung des Hauptſchiffes. Von beſonderer Bedeutung war hierbei die Geſtaltung der Façade gegen Weſten. Wren vermied hier Maderna's übermäßig große Ordnung von St. Peter. Vielmehr wählte

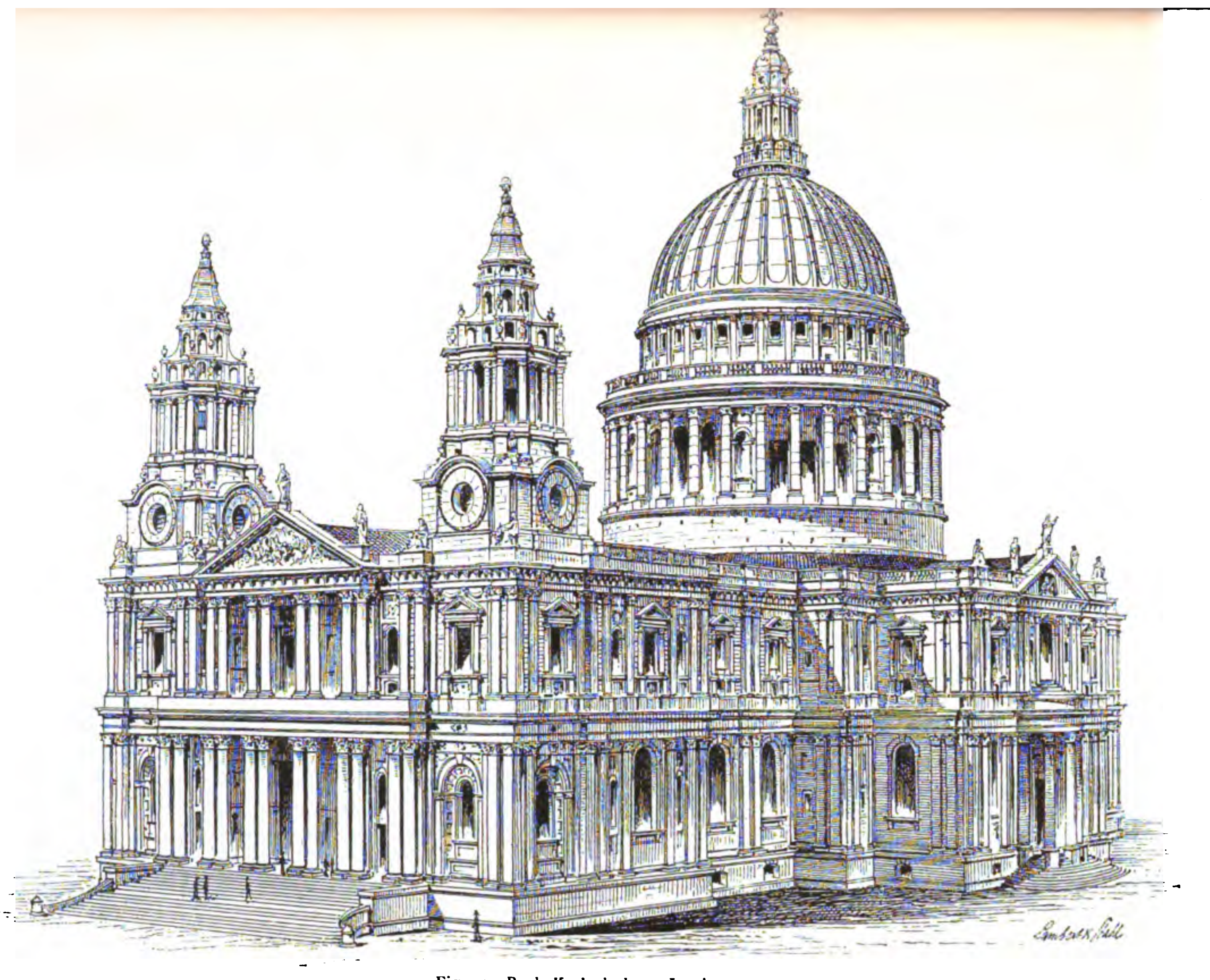


Fig. 95. Pauls-Kathedrale zu London.

er zwei gekuppelte Säulenſtellungen über einander als Hauptmotiv. Die untere Ordnung iſt aus fünf, die obere aus drei Achſen gebildet. Ueber der letzteren ruht der breite mit Reliefbildhauerei geſchmückte Giebel. Dieſe Anlage entſpricht durchaus dem Kirchengrundriß, den drei Schiffen im Untergeſchoß, dem Obergaden des Langhauſes. Zur Seite des letzteren ſtehen die Thürme, welche durch entſprechende Pilaſter, durch Fenſter und Niſchen und durch Quaderung der Mauerflächen gegliedert und mit ſehr reich, unverkennbar nach dem Vorbilde Bernini's für St. Peter ausgebildeten Helmen verſehen ſind. Wren wagte aber nicht den Raum im Obergeſchoß zwiſchen Mittelbau und Thurm frei zu laſſen. Er fügte hier ein Bauglied ein, ſo daß er das Hauptgeſims durch die ganze Façade hindurchziehen konnte, ja er verlängerte dasſelbe rings um die Kirche. Selbſt die Seitenfaçaden der Schiffe erſcheinen zweigeſchoſſig, obgleich hinter dem ganzen zweiten Stockwerk ſich kein architektoniſcher Raum befindet. Die ungeheuren Mauerflächen, faſt zwei Drittheil des ganzen Geſchoſſes, ſind reine Kouliſſen. Die Dächer hinter denſelben liegen tief unter dem Hauptgeſimſe. So gewann Wren, wenn auch auf Koſten der Wahrheit, an Körper für ſeinen Bau, namentlich aber für die oberen Theile, welche auf den Fernſtehenden wirken. So nur vermochte er der Kuppel einen über die Dächer Londons kräftig hervorragenden Grundbau zu ſchaffen. Er mußte an Breite und Wucht erſetzen, was die gothiſchen Kathedralen an Höhe und bewegter Umrißlinie voraus hatten.

Sein ganzes Können entwickelte Wren aber an der Kuppel ſelbſt. In ihr äußert ſich neben der glühenden Begeiſterung für die Größe der Aufgabe die kühle, wiſſenſchaftliche Erwägung des Mathematikers. Der innere Kuppelmantel ſteigt vom Kranzgeſims in Geſtalt eines Zuckerhutes auf. Selbſt der Ring freiſtehender Säulen, welcher den Tambour bildet, iſt einwärts geneigt. Die Wölbung ſelbſt malte *James Thornhill* grau in grau mit einer Scheinarchitektur aus, welche an Lebrun's Kunſtart erinnert. Dort wo der Seitenſchub des inneren Gewölbemantels am ſtärkſten wirkt, ſetzte Wren nochmals eine pyramidenartige, nur in der Spitze gewölbte Kuppel auf, welche abermals bemalt und durch die Kranzöffnung der unteren dem Beſchauer ſichtbar iſt. Es ſind alſo hier die Geſetze der Statik in einer Weiſe die beſtimmenden für den Bau geweſen, welche dem wiſſenſchaftlich denkenden England entſpricht. Nur *Alfieri* folgte in ſeinem Kuppelbau von S. Gaudenzio in Novara dem Beiſpiele Wren's, die Form der Ueberwölbung auf mathematiſchem Wege feſtzuſtellen. Selbſt wenn die Barockmeiſter dieſen ebenſo gut gekannt hätten als der Freund Newton's, würden ſie ihn zu

betreten verschmäht haben. Wenn auch die Paulskathedrale wider den Willen ihres Meisters zum katholisirenden Bau geworden war, so unterdrückte dieser Zwang doch nicht seine fortschrittliche Geistesrichtung. Das Entscheidende am Aufbau der Peterskuppel ist die Größe der Empfindung, an jenem der Paulskuppel die Schärfe der Berechnung.

Der äußere Mantel der Kuppel verhüllt ihre Konstruktion mehr, als daß er dieselbe darlegt. Es ist über dem Dache eine vergrößerte Nachbildung des Tempietto di St. Pietro in Montorio zu Rom aufgerichtet. In dem ersten Plane, in welchem die Kuppel noch flacher gebildet war, trat die Anlehnung an Bramante's berühmtes Werk noch deutlicher hervor. Die Formen haben mit der Innengestaltung wenig zu thun. Sie sind rein künstlerisch entworfen. Aber sie sind es mit Meisterschaft. Die mächtigen Kurven der Gesimslinien, das schöne

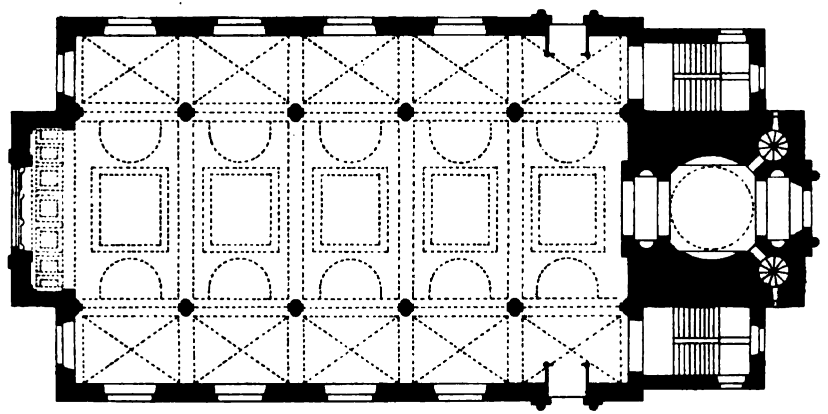


Fig. 96. St. Brides church, Fleetstreet zu London. Grundriss.

Gleichmaß der tragenden und verbindenden Linien, die den Säulen entsprechende lothrechte Gliederung der Kuppel, die feine und eigenartige Bildung der Laterne — Alles dies ist mit großer Kunstweisheit entworfen und mit mächtiger Kraft durchgeführt. So eigenartig die Konstruktion der Kuppel ist, so überwältigend wirkungsvoll ist ihre Umhüllung. Hier äußert sich die Eigenart, dort die Schulung des Architekten, im ganzen Bau aber eine außerordentliche Thatkraft!

Wren war noch an zahlreichen anderen Bau-Unternehmungen als leitender Kopf betheiligt. Er würde auch ohne St. Paul einer der meistbeschäftigten Kirchenbaumeister gewesen sein. Nur der ihm in vieler Beziehung verwandte Prager Meister Dientzenhofer dürfte ihm hierin zu vergleichen sein. Außer St. Paul entwarf Wren noch gegen hundert Kirchen, von denen er auf Parlamentsbeschluß vom Jahre 1708 in London fünfzig ausführen sollte. In ihnen konnte nun-

mehr, ſeit die Stuart's beſeitigt waren, die Auffaſſung der engliſchen Hochkirche zum Siege gebracht werden, konnten Predigtkirchen geſchaffen werden. Wo unter denſelben eine Schiffanlage auftritt, wie z. B. in der großen Chriſt church, Newgateſtreet, kommt dies daher, daß

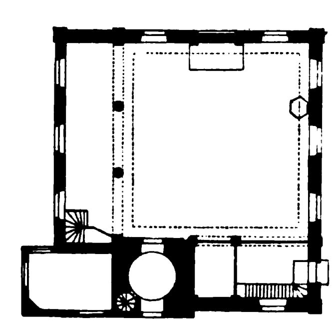


Fig. 97. St. Benet church, Thamesstreet zu London. Grundriss.

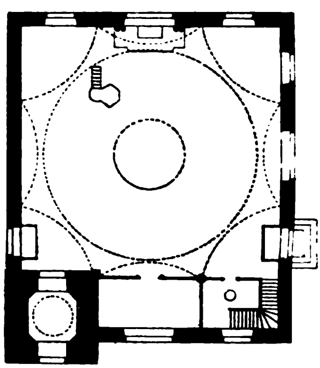


Fig. 99. St. Mary's Abchurch zu London. Grundriss.

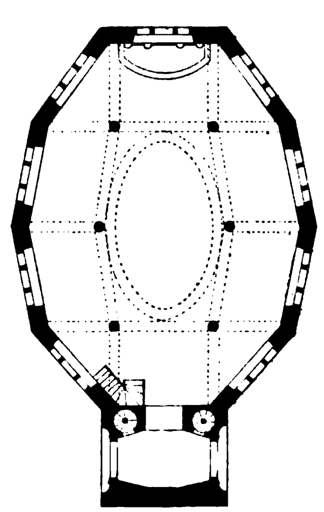


Fig. 98. Benet's Fink church zu London. Grundriss.

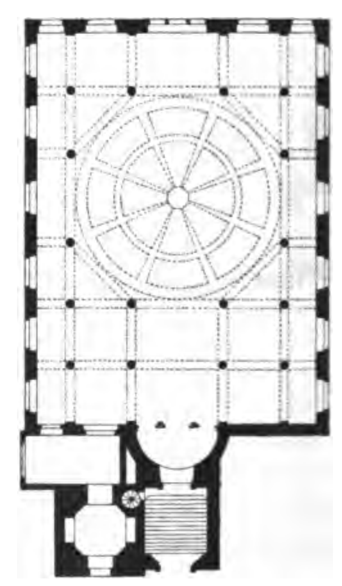


Fig. 100. St. Stephans church, Walbrook, zu London. Grundriss.

gothiſche, den Brand von 1666 überdauernde Ruinen benutzt werden mußten. Hier iſt die rechtwinklige Grundrißfläche durch fünf Säulenpaare geteilt, die Seitenſchiffe flach, das Mittelſchiff höher über einem Obergaden abgedeckt. Ein Chor fehlt, der Altar ſteht an einer Schmalſeite, wie ein Möbel frei im Mittelſchiffe. In der ſtattlichen St. An-

drews church, Holborn (1686), find die Seitenfchiffe fehr fchmal und zu einem Emporeneinbau ausgenützt. Die Anlage nähert fich den proteftantifchen Schloßkapellen Sachfens. Aehnlich ift St. Brides church, Fleetftreet (1681), mit nach Theaterart ftark anfteigenden Emporen ausgeftattet (Fig. 96).

Die meiften Kirchen find aber gefchloffene Centralanlagen, die dem oft fehr unregelmäßigen Baugrunde zwifchen alten Straßen angepaßt wurden. So entftand St. Benet church, Thamesstreet (Fig. 97), ferner St. Benet's Fink church, Threadneadlestreet (1676) (Fig. 98). Letztere, eine zierliche, jetzt zerftörte Nachbildung der Kirchen an Piazza del Popolo in Rom, beftand aus einem von Säulen

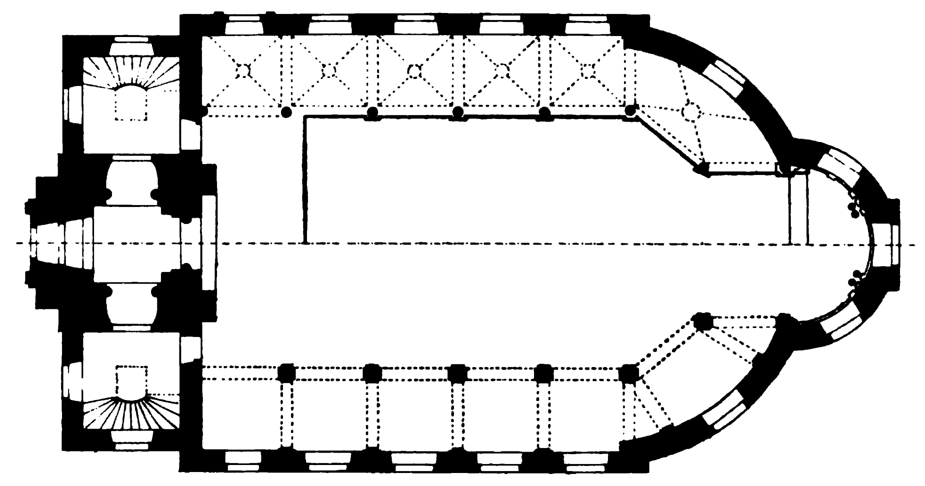


Fig. 101. St. Clement Danes church, Strand, zu London. Grundriss.

gebildeten, oblongen mittleren Sechseck, über dem die Kuppel auf Rundbogen ruhte und das in ein aus fechs gleichen und zwei längeren Seiten gebildete Zehneck geftellt war. Aehnlich ift St. Antholins church, Watlingstreet, gebildet, deren Kuppelraum oval, von acht Säulen und in dem hinter diefen befindlichen Umgange von einer theaterartig anfteigenden Galerie umgeben ift. Ferner die kleine St. Swithins church, Cannonstreet (1680), in welcher ein unregelmäßiges Viereck dadurch in ein Achteck verwandelt wurde, daß an jede Umfaffungsmauer zwei Halbfäulen angelegt und diefe unter fich durch Bögen verbunden wurden, und die verwandte St. Mary's Abchurch (Fig. 99). Verwickelter ift die als Wren's Meifterwerk gerühmte Anlage von St. Stephans church, Walbrook (1681) (Fig. 100), deren Mittel ein quadratifcher Raum mit kreisrunder Kuppel bildet. In das

Quadrat ſchneiden ſchmälere Quer- und Langſchiffe derart ein, daß an jeder Seite derſelben ſich außer den Eckſäulen noch zwei weitere Stützen nöthig machen. Das Langhaus ist gegen den im Halbkreis geſchloſſenen Eingang doppelt ſo lang als die übrigen Kreuzflügel. Aehnlich, doch etwas einfacher in der Säulenanlage und mit ſtärkerer Betonung der Achſenrichtung im Langſchiff, wurde St. James church, Garlickhill, angelegt. Von reicherer Ausbildung hinſichtlich des Chores iſt St. Clement Danes church, Strand (1681) (Fig. 101 u. 102); der Hauptraum derſelben, ein Oblong, welches an den Seiten von Säulen umſtanden iſt, erinnert an St. Andrews church. Gegen Oſten tritt an Stelle des geraden Abſchluſſes in der Säulenſtellung ein ſolcher in drei Seiten des Achteckes. Die mittelſte derſelben öffnet ſich gegen den im Halbkreis geſchloſſenen Altarraum.

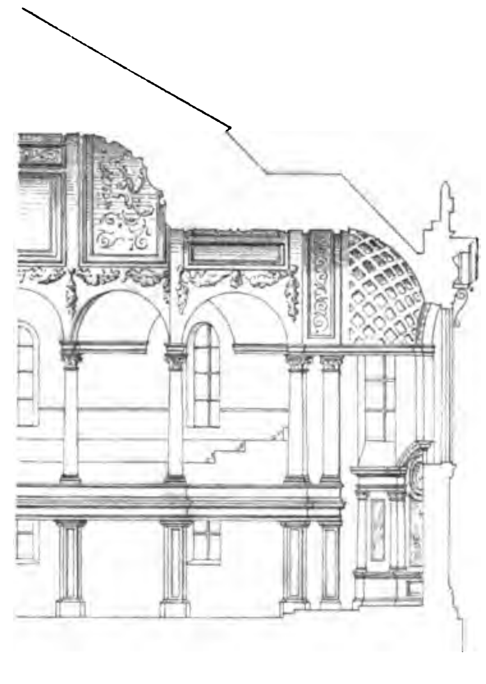


Fig. 102. St. Clement Danes church, zu London. Schnitt durch den Chor.

Die Innenarchitektur aller dieſer Kirchen iſt eine einfache, großförmige. Bunte Färbung iſt faſt ganz vermieden, das Ornament meiſt auf die Gewölbe beſchränkt. So wollte es die Vorſchrift der Geiſtlichkeit. Die Raumgeſtaltung iſt nüchtern. Die Formen ſind die des Palladio, doch mit einer ſtarken Beimiſchung von barocker Derbheit. Vereinzelt kommen jedoch auch gothiſche Anklänge wieder. So haben z. B. die Fenſter von St. Swithins church im Rundbogen ausgebildetes Maßwerk, während die ſie umgebenden Wandgliederungen überall eine breit behandelte Renaiſſance zeigen. Die Anlage des Altars erfährt keine Aenderung. Die Oſtlage iſt ſchon deshalb, weil die neueren Kirchen meiſt auf den Ruinen älterer entſtanden, die Regel. Die Kanzel wurde meiſt willkürlich, ſeitlich vom Altar angebracht. St. James church, Weſtminſter (1683), hat ſogar zwei Kanzeln zu beiden Seiten des Altares. In St. Nicholas church, Cole Abbey (1680), ſteht eine in der Achſe der Kirche vor dem Altar. Meiſt hat ſie den Eindruck des dauernd Standhaften eingebüßt und wird leicht, wie ein Leſepult, mithin als Möbel geformt. Auch der Emporenbau kam nicht zu ſol-

cher Durchbildung wie in Deutſchland. Oft finden ſich nur erhöhte Galerien. In St. Lawrence church, Jewry (1680), iſt dieſelbe ſogar nur einſeitig. Grundbedingung für den Kirchenbau iſt gutes Licht. Namentlich das große Altarfenſter ſpendet dieſes in reichem Maße. Die Frage der größeren oder geringeren Helligkeit hängt auf's Engſte mit dem Schwanken zwiſchen einer mehr verſtandesmäßigen oder myſtiſchen Auffaſſung der Religion zuſammen. Das 15. Jahrhundert, der fortſchreitende Proteſtantismus, die Zeit der Aufklärung wollte „helle und freundliche" Kirchen, das 12. Jahrhundert, der ausgebildete Jeſuitismus und die modernſte Gegenſtrömung gegen die Ungläubigkeit ſucht nach Halbtönen, nach gemalten oder verdeckten Fenſtern.

Es wurde bereits auf die Verordnungen des Parlamentes hinſichtlich der Außenarchitektur, namentlich der Thürme, aufmerkſam gemacht. Die geringe Gliederung des Grundriſſes mußte natürlich auf die Façaden ungünſtig wirken. Dieſelben verſchwinden ja auch meiſt in der Enge von Giebeln und Dächern. Die Umrahmungen der Fenſter und Thüren ſind daher oft ihr einziger Schmuck. Die Thürme dagegen wurden zu Merkmalen der Bauten. Auf ſie vereinigte ſich das künſtleriſche Wollen. Bei ihrer Geſtaltung ſpielte die Erinnerung an gothiſche Vorbilder ſichtlich eine Rolle. Bekanntlich liebte es das engliſche Mittelalter, über mehr oder minder ſchlanken rechtwinkligen Mauerkörpern nur vier Eckfialen, nicht aber einen Helm zu ſetzen. Dieſe ſelten günſtig, weil unfertig wirkende Form wendete Wren wiederholt an. So bei St. Mary's church, Sommerset (1695),



Fig. 103. St. Dunstans church in the East zu London. Thurm.

wo er über dem ungegliederten Stumpf des Baues eine dreiachsige Loggia zwischen Eckpilaster setzte und über deren Hauptgesims eine Balustrade und auf den Ecken Obelisken anordnete. Eine weitere Stufe der Entwicklung zeigen die Thürme, an welchen über der Plattform ein steiler, in Holz oder Stein ausgeführter Helm errichtet wurde. Ein schönes Beispiel hierfür ist St. Margaret Patten's church, Towerstreet (1687), namentlich auch wegen der schlichten Renaissance-Detaillirung des ganz gothischen Aufbaues. Bei St. Antholins church, Watlingstreet (1682), ist über dem etwas reicher ausgebildeten Thurmrumpf an Stelle der Balustrade ein achteckiges Geschoß mit sehenswerther Ecklösung eingefügt und der Uebergang vom Wagrechten in's Lothrechte durch die am Fuß des achteckigen Helmes angebrachten acht Fenster vermittelt. Die Gliederung des Helmes erinnert an diejenige frühgothischer Steinpyramiden.

Holzkonstruktionen an Thürmen wußte Wren regelmäßig trefflich als solche zu kennzeichnen. Niemals verfällt er in die Fehler stillosen Scheinbaues. Die einfachste Form des Holzhelmes ist diejenige einer steil ansteigenden, in einer spitz überdeckten Laterne endenden „welschen Haube". Als Beispiel sei St. Mary's Abchurch bei Cannonstreetstation (1699) genannt. Reicher und höchst beachtenswerth ist der Helm von St. Dunstans church in the East (1699) (Fig. 103). Hier sind auch die Formen gothisch, die Eckfialen, die Balustrade. Die Fenster zeigen eine wenn auch im Detail vielfach mißverstandene, doch völlig bewußte Anlehnung an den Stil des 15. Jahrhunderts. Ebenso ist die Laterne mit ihren Maßwerkfenstern, Wimpergen und dem spitzen Helm gegliedert. An Stelle der welschen Haube treten vier geschwungene, aus Holz gebildete, aus den Diagonalen aufstrebende Gratbalken, welche den luftigen Oberbau frei über die Mitte der Thurmplattform emporheben. Noch strenger gothisirend, überhaupt eines der eigenartigsten Werke des Meisters, ist der hier mit zu erwähnende Thorthurm an Christchurch-College in Oxford, Tomtower genannt, dessen obere Stockwerke Wren im Stile der unteren mittelalterlichen Bautheile fortführte. Und zwar schuf er eine schlanke Kuppel. Der Tambour derselben wurde an den Ecken mit Strebepfeilern versehen, die schlanken Maßwerkfenster sind mit Wimpergen bedeckt, die Profilirung ahmt glücklich die gothischen Vorbilder nach, etwas derb gerathene Ornamentknollen treten an Stelle der Knaggen, welche Wren für eine Nachbildung des Calceolus hielt und deren Zweck er dahin erklärte, daß sie zum Erklimmen des Baues für die Werkleute angebracht seien. Aber trotz des vielfach deutlich hervortretenden Mißverständnisses der gothischen Formen ist der Bau ein künstlerisch höchst befriedigender.

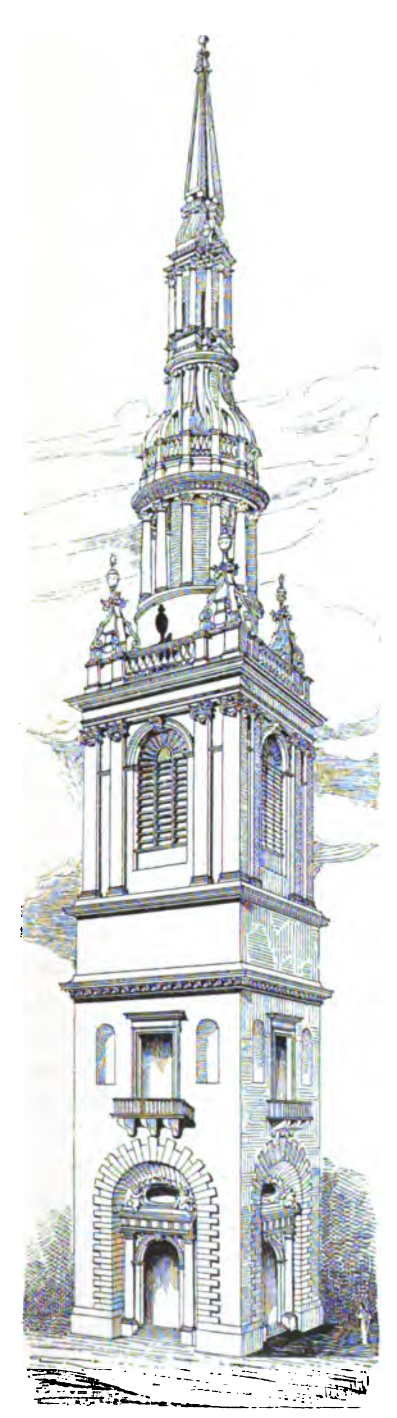


Fig. 104. St. Mary-le-Bow, Cheapside zu London. Thurm.



Fig. 105. St. Bride's church, Fleetstreet zu London. Thurm.

Was Jones nicht vermochte, gelang dem fortgeſchrittenen Meiſter der Barockzeit: nämlich dem Ekklekticismus eine höhere Geſtaltung zu verleihen, aus den alten Formen heraus neuſchöpferiſch zu wirken. Dieſe eigenartige Erſcheinung, welche damals faſt in der ganzen Welt, mit alleiniger Ausnahme von Böhmen, unmöglich geweſen wäre, bedarf der Erklärung.

Kein Land hatte ſeine religiöſen Fragen mit gleicher Stätigkeit fortentwickelt, keine Kultur erſchien ſo feſt auf der Ueberlieferung gewurzelt, als die engliſche. Reformation und Renaiſſance waren hier nicht in ſchwerem Kampfe von innen heraus geboren, ſondern in ſchrittweiſer Anbequemung dem Lande übermittelt worden. Der nationale Stolz hielt feſt an dem Alten, welches keinen ſo ſtarken Gegenſatz zum Neuen bildete, als in anderen Ländern. Dazu war England durch die Revolution zum Land der Freiheit, der religiöſen Duldung geworden. Dieſe erſtreckte ſich über alle Gebiete des menſchlichen Geiſtes. England kannte keinen Mittelpunkt des Denkens und des Geſchmackes, wie ihn der Hof Ludwigs XIV. für Frankreich, Rom für Italien bildete. Es konnten zwei Richtungen auch in der Kunſt neben einander hergehen, ohne ſich im Kampfe zu vernichten. In Frankreich trennten ſich die einander doch ſo nahe verwandten, gleichmäßig vom nationalen Weſen durchdrungenen Richtungen Lebrun's und Blondel's; in England vereinte ſich Renaiſſance und Gothik in einem Künſtler, der hier dem freieren Geiſte der ſtädtiſchen Pfarreien, dort der Zähigkeit Oxfords diente, der Hochſchule, welche „ſtets für einen Zufluchtsort des Aberglaubens gegolten hat!" (Buckle.)

Dieſe Eigenart des Meiſters, verſchiedenen Kunſtformen gerecht werden zu können, zeigt ſich am ſchlagendſten in ſeinen Erneuerungsbauten an der St. Peterskirche von Weſtminſter zu London (1713) und an der Kathedrale zu Lincoln (1669—1670), bei welchen er ſich geradezu rühmte, daß er nicht die geringſte Formenmiſchung an der alten Architektur vorgenommen, um ſeine eigene Erfindungskraft zu zeigen, ſondern daß er ſich ganz den Gedanken der alten Meiſter anbequemt habe. Wren verkündete alſo die Aufgabe der heutigen „Reſtauratoren" in einer Weiſe und wiſſenſchaftlichen Schärfe, welche für jene Zeit ohne Gleichen iſt. Nach dieſer Richtung zeigt er ſich als Vorgänger der modernen ſtiliſtiſchen Denkweiſe, als der Vater des bewußten und verſtandesmäßig durchbildeten Ekklekticismus.

Kehren wir zu Wren's Kirchthürmen zurück. In denſelben zeigte er ſich keineswegs ausſchließlich als Gothiker. St. Mary-le-Bow, Cheapside (1677—1681) (Fig. 104), zeigt, wie feinſinnig und ſelbſtändig er die Renaiſſanceformen zu verwerthen wußte. Hier iſt der Thurmbau aus

einem quadratischen Rumpf gebildet, dessen oberen Theil eine jonische Pilasterordnung gliedert. Die Balustrade und fialenartige Gebilde an den Ecken schließen diesen Bautheil ab. Ueber demselben erhebt sich der Helmaufbau mit um einen Mauercilinder gestellten zwölf korinthischen Säulen; ferner stehen über deren Hauptgesims acht den Gratbalken von St. Dunstan's church entsprechenden Strebebogen, weiter

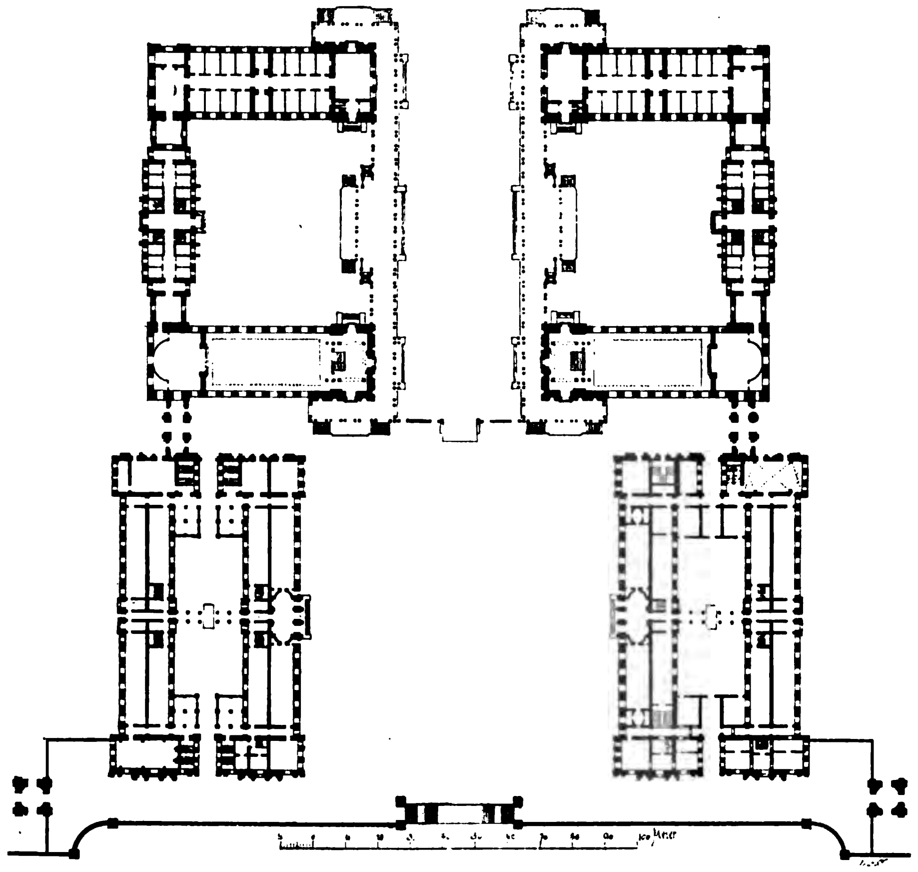


Fig. 106. Hospital zu Greenwich. Grundriss.

ein nun wieder zum Quadrat überführender Säulenbau; endlich ein Obelisk als Helm. Der 71 Meter hohe Aufbau ist fast überzierlich durchgebildet. Lehrreich wirkt sein Vergleich mit dem verwandten, doch in Holz ausgeführten und dementsprechend gegliederten Thurme von St. Peter's church, Cornhill, und dem minder gelungenen von St. Mary, Southwark. Reicher noch im Aufbau ist der Steinthurm von St. Bride's church, Fleetstreet (Fig. 105), über dessen dreistöckigem

Unterbau ſich dreimal achteckige Laternen von immer kleinerem Durchmeſſer um den cylindriſchen Kern des Helmes legen, bis dieſer, von acht Halbſäulen umgeben, als viertes Geſchoß, die Steinpyramide trägt. Dieſen ſtufenförmigen Bau bei quadratiſcher Grundform und anmuthiger Durchbildung zeigt ferner der Thurm von Christ church, Newgatestreet, ſowie in minder glücklicher, weil über hohem Stumpf zu gedrängter Anordnung St. Stephan's church und St. Michael's church, College Hill.

Ein Blick auf Wren's Plan für das neue London belehrt, daß es ihm fern lag, vor der kirchlichen Architektur die profane zu vernachläſſigen. Stellte er doch der Paulskathedrale als Gegengewicht die Börſe und die Gildenhäuſer gegenüber. Die wichtigſte Anlage iſt Royal Exchange (vollendet 1669), d. h. der Umbau der 1570 durch Königin Eliſabeth eröffneten Börſe, wie er bis 1842, bis zur Errichtung der Hauptfaçade gegen Weſten durch *Tite,* beſtand. Von Wren ſtammen noch die ſehr ſtattliche Hofanlage, ſowie die drei hinteren Façaden und der Thurm, welche durch wuchtige Pilaſter, an den Thoren durch Säulen gegliedert ſind und überall Reichthum im Detail mit derber Kraft verbinden.

Aber nicht nur der Handel, ſondern auch andere Zweige des öffentlichen Lebens forderten zu Wren's Lebzeiten bereits ſelbſtändige, künſtleriſch durchgeführte Bauten. Den zum Verdienſte untauglich gewordenen Kämpfern für Englands Größe ein geſichertes Heim zu ſchaffen, war bereits ſeit längerer Zeit der Nation als Ehrenpflicht erſchienen. Daß man dieſes zugleich als ein Denkmal für Englands Meeresherrſchaft auffaßte, daß man dem Nutzbau die Formen eines ſtolzen Palaſtes gab, daß man das Hoſpital zu Greenwich (Fig. 106 und 107) zu einer der großartigſten Kunſtbauten des Landes erhob, zeigt jedoch, wie ſehr man ſich mit dem Geiſte der Menſchlichkeit erfüllt hatte, wie man ſich von der einſeitigen Verherrlichung der Könige zur Huldigung des Volkes hinüber neigte. Der Bau war 1667 unter Karl II. nach *Webb's* Plänen als Königsſchloß begonnen worden. Wilhelm III. gab ihm 1694 ſeine jetzige Beſtimmung.

Er beſteht aus vier Flügeln, welche auf einer gegen die im Norden vorbeifließende Themſe zu offenen, breiten Terraſſe ſtehen. Den erſten Hof ſchließen zwei mächtige Bauten ein, von welchen der weſtliche unter König Karl entſtanden, alſo Webb's Werk ſein ſoll. Freilich ſteht die ungewöhnlich barocke Architektur im Gegenſatz zu dieſer Annahme. Der entſprechende Oſtflügel wurde unter Königin Anna, alſo um 1710 errichtet. Dieſer Zeit und daher auch dem hervorragendſten Architekten derſelben, *Vanbrough*, entſpricht die Architektur

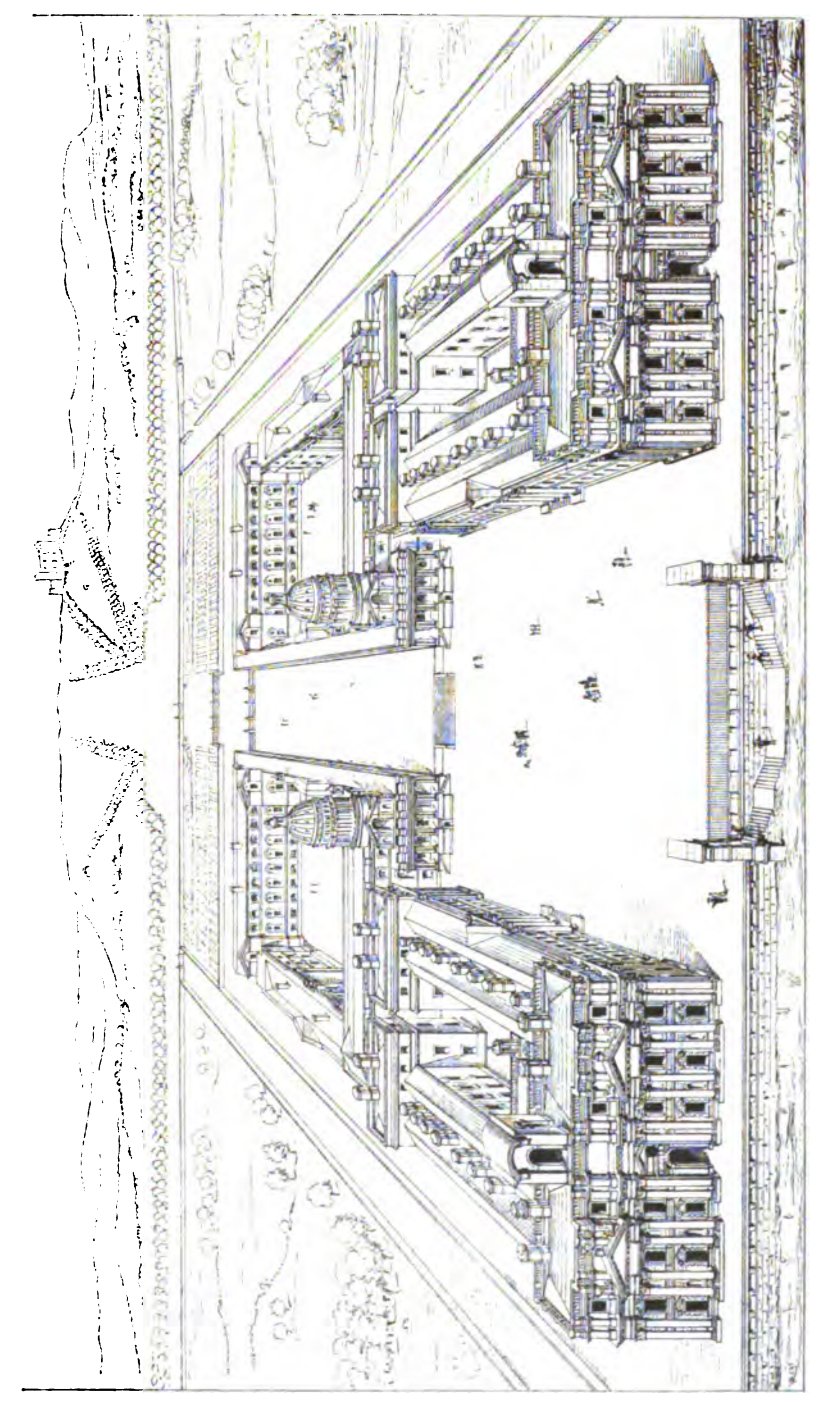


Fig. 107. Hofpital zu Greenwich.

am meiften. Die beiden mehr füdlich gelegenen Bauten aber, welche nach außen mit den bereits genannten Flügeln in einer Flucht liegen, nach innen aber infolge der Breite der Höfe vor diefelbe vorkragen, dürften, als unter König Wilhelm entftanden, Wren zuzufchreiben fein. Sie zeichnen fich durch die beiden Dome an den vorfpringenden Flügeln aus, deren Stil klar auf St. Paul hinweift. Ein noch bedeutenderer Kuppelbau follte fich in der Achfe der ganzen Anlage an Stelle des jetzt dort aufgeftellten Kriegsfchiffes erheben. In allen Bautheilen thut fich ein großartiger Baugeift kund. Die Naval-Galery im Südweftflügel, deren Vorhalle der Dom bildet, ift ein 1707—1727 von *James Thornhill* in den nun aus zweiter Hand, über Frankreich, überkommenen Schmuckformen des Pietro da Cortona ausgeftatteter Raum von mächtiger Entfaltung. Aber auch im Aeußeren zeigt fich das Streben nach Würde und Größe in kräftigfter Weife. Wenn auch nicht gleich hinfichtlich der künftlerifchen Ausfchmückung, doch verwandt an Ausdehnung und Entwurf in großen Maßen, ift das Militair-Hofpital in Chelfea (1690—1694), an welchem auch *J. Scip* mitgearbeitet zu haben fcheint, eine mächtige, weitverzweigte Anlage mit großem Portikus und einen Thurm im Mittel. Ebenfo das weit ausgedehnte Irrenhaus New-Badlam in Morefield, in deffen Pavillonanlage Jones' Entwurf für Whitehall nachwirkt.

Eine andere Gruppe von Bauten find die für wiffenfchaftliche Anftalten, welche im Anfchluß an das Cheldoniantheater entftanden und mit den beiden großen Hochfchulen in Verbindung ftehen. So das Ashmolean-Museum (1683) in Oxford, deffen Plan ein Zurückgreifen in die Kunftweife des 16. Jahrhunderts erkennen läßt; ferner die Kapelle im zweiten Hof von Trinity College dafelbft (1667 bis 1682), wieder ein dem Geift des Ortes entfprechend mittelalterlich gebildeter Bau; namentlich aber die prachtvolle Bibliothek des Trinity-College zu Cambridge (1676—1692), vielleicht das vollendetfte Profanwerk des Meifters. Die Façade gliedert fich in beiden Gefchoffen durch zwifchen toskanifche und jonifche Halbfäulen geftellte Bogenreihen nach den edelften italienifchen Vorbildern. Zwifchen befcheidenen Frührenaiffance-Hallen und gegenüber einem mächtigen gothifchen Bau fich erhebend, hilft die Bibliothek einen breiten Hof einfaffen und fchließt fomit ein Bild ab, welches, trotz der Mengung der Stile, von entzückender Uebereinftimmung ift, ein lebendiger Widerfpruch gegen den Wahn, daß die Stileinheit die Schönheit bedinge. An breiter Wucht, kraftvoller Ausgeftaltung der Glieder, entfchiedener und doch edler Profilirung ift diefem Bau nur weniges in England an die Seite zu ftellen. Leider ftört der Umftand, daß das Untergefchoß fchon in der Höhe der

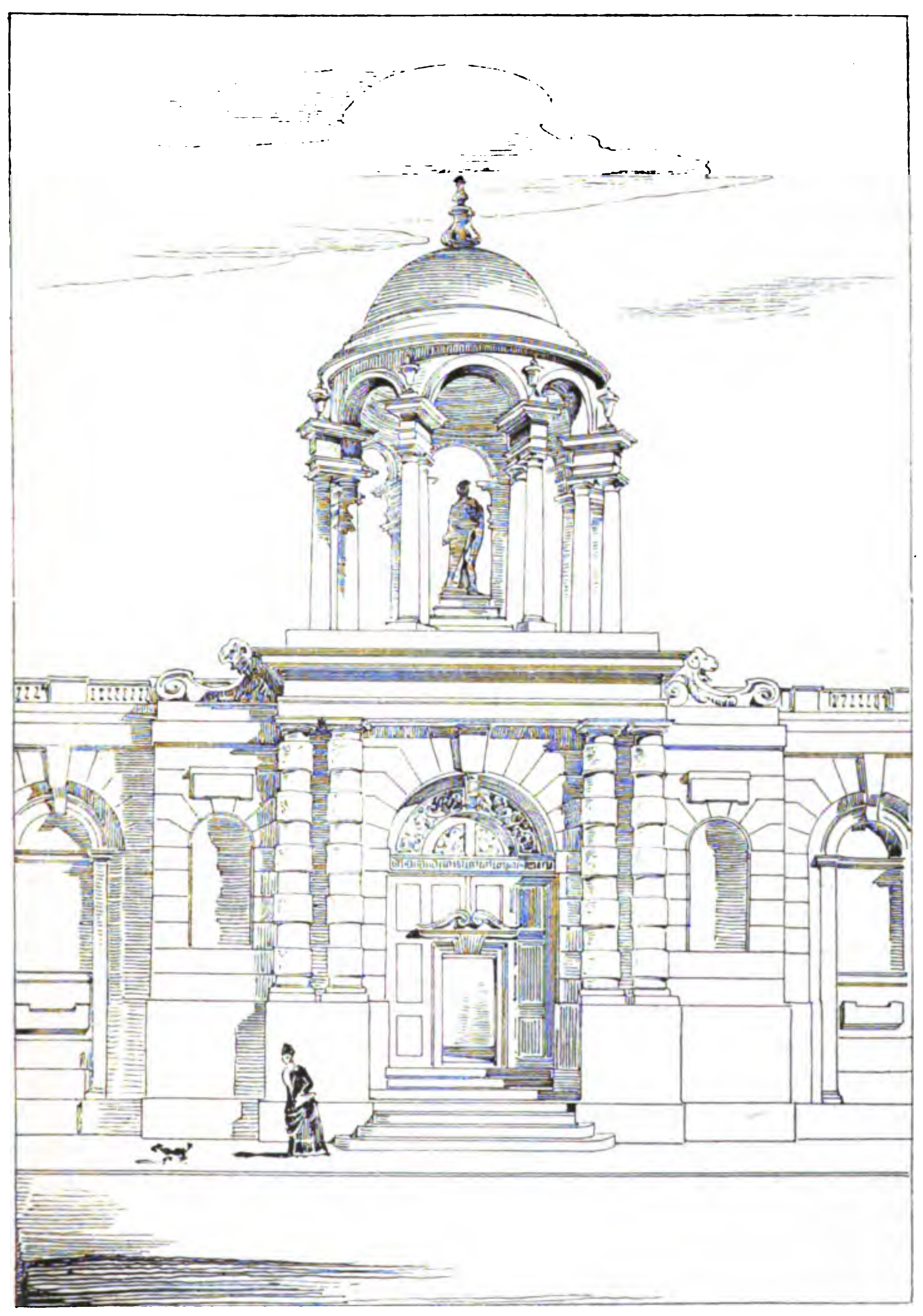


Fig. 108. Queen's College zu Oxford. Thor.

Kämpfer der toskanifchen Arkade abfchließt, das Gefims hier durchgeführt wurde, der Schildbogen daher mit Ornament gefüllt werden mußte. Das ganze Erdgefchoß, deffen flache Decke auf Säulenreihen ruht, ift als Wandelbahn für die Studenten gedacht. Den Bibliothekfaal fah ich leider nicht. Weit weniger gelungen ift die Kapelle und Bibliothek von Emmanuels-College in Cambridge (1672—1673); ein reizvoller Schmuckbau das Thor des Queen's College zu Oxford (Fig. 108).

Neben diefer außerordentlichen Bauthätigkeit für öffentliche Zwecke blieb Wren nur wenig zur Ausbildung des Wohnbaues übrig. Nur den Anbau an das königliche Schloß Hamptoncourt (1690—1694) vermag ich als fein Werk anzuführen. Es ift diefes um einen rechtwinkligen Hof in breit hinlagernden Flügeln angelegt, gleich den gothifchen Schloßtheilen in Backftein aufgeführt. Nur die architektonifchen Glieder wurden in Hauftein hergeftellt. Im Hof ift die erreichte Wirkung die glücklichfte, wenngleich auch hier der Fußboden des Obergefchoffes in der Höhe der Arkaden-Kämpfer liegt, wie an der Trinity-Bibliothek. An der Außenfaçade ift das Mittelrifalit durch acht korinthifche Halbfäulen nicht eben fehr entfchieden gegliedert. Das Ganze wirkt infolge der Schwere des Farbentones, der wenig glücklichen Maffenvertheilung nicht eben erfreulich, wenn gleich die Ausdehnung des Palaftes eine ganz außerordentliche ift. Im Innern hat fich die Ausftattung größtentheils erhalten. Vergleicht man diefe mit dem, was auf dem Kontinent etwa gleichzeitig entftand, fo ift man überrafcht von der Aermlichkeit. In der großen Königstreppe befchränkt fich die Dekoration faft ausfchließlich auf *Verrio's* unerfreuliche Malereien, die lange Flucht der Repräfentationsräume zeigt felten mehr als gefchnitzte Thürgewände und Gurtgefimfe, hohe Kehlen und gemalte Decken. Selbft die Königsgalerie, welche Wren für die jetzt im Southkensington-Museum befindlichen Gobelin's Rafael's errichtete, erhebt fich nicht wefentlich über die Gleiche der andern Räume, trotz ihrer wieder in Holz hergeftellten gekuppelten Pilafter, ihrer reicheren Schnitzereien, ihrer Fruchtgehänge. Ueberall fehlt es dem Meifter an dem Sinn für das Kleine, Befondere, welches den Raum wohnlich, das Detail liebenswürdig macht.

Aehnlich find die Innendekorationen von Schloß Windsor, an welchen gleichfalls Verrio einen wefentlichen Antheil hatte. Der holländifche Einfluß bekundet fich an denfelben durch die übermäßige Verwendung frei an die Wände angefügter Fruchtgehänge, deren Maffen oft die der gliedernden Architektur an Wirkung übertreffen. Dagegen find diefe Schnitzereien, unter dem Gefichtspunkt des Naturalismus betrachtet, oft von großem Reiz.

Endlich ſei noch zweier Denkmale Erwähnung gethan, welche Wren errichtete: Der kurzweg Monument genannten, mächtigen toskaniſchen Säule, welche an den Brand von 1666 erinnert und des jetzt beſeitigten Feſtungsthores Temple bar, beides kräftige, aber nicht eben bedeutende Werke.

Wren ſtarb, 91 Jahre alt, reich geehrt als Menſch, als Gelehrter wie als Künſtler. Wenig Architekten iſt ein ſo glänzendes Schickſal beſchieden geweſen, als dem Erbauer des neuen London. Aber er hatte dasſelbe verdient. Seine ganze Perſönlichkeit war eine durchaus gefällige. Denn er vereinte in ſich den Eifer und Ernſt ſeiner nach Löſung aller edelen menſchlichen Aufgaben ſtrebenden Nation mit der Kraft eines am ſtarken nationalen Selbſtbewußtſein freudig mitarbeitenden geiſtigen Führers. Er war durchaus ein engliſcher Meiſter und als ſolcher ſich ſeiner Aufgabe bewußt. Er erforſchte mit wiſſenſchaftlicher Schärfe die Syſteme der Antike, aber er ordnete ſich ihnen nicht unter, ſondern ſuchte ſie mit dem Geiſte ſeines Volkes zu durchdringen. Die ſchwere Wucht ſeiner Bauten, die derbe Größe aller ſeiner Kunſtäußerungen, das trotz klaſſiciſtiſcher Formen barocke Grundweſen in denſelben ſind die Ergebniſſe dieſes Strebens. Er verſtand es, in der Kunſt Schritt zu halten mit ſeinen mächtig aufſtrebenden Volksgenoſſen, deren Gedankenwelt künſtleriſch zu entwickeln. Das erkannten dieſe dankbar an. Sie machten die ganze Paulskathedrale zum Denkmal ſeines Wirkens, indem ſie ihn in derſelben begruben und ſtatt eines Steines die Inſchrift über ſeinem Grabe anbrachten: „Lector, si monumentum quaeris, circumspice!“

Stellt Wren die Geſamtheit des engliſchen Volkes ſeiner Zeit künſtleriſch dar, die Miſchung von Wiſſenſchaft und Frömmigkeit, bürgerlichem Sinnen und kühner Größe, ſo beſchränkte ſich ſein bedeutendſter Rivale, *John Vanbrough* (*Vanbrugh*, geb. zu London 1666, † daſelbſt 1726), darauf, jener Geiſtesrichtung zu dienen, welche am Hofe die herrſchende war. Er iſt der Vertreter des zum Siege gelangten Königthums, einer Staatsordnung, welche zwar ſtrenge Geſetze zu ſchaffen, die Herrſcher aber über dieſelben zu ſetzen geneigt war, einer ſittenloſen und leichtfertigen, aber durch die ungeheure Machtfülle glänzenden Adelsherrſchaft. Als Sohn eines Niederländers früh mit der Strenge des bei dieſen herrſchenden Klaſſicismus betraut, folgte er deſſen Regeln in allen ſeinen Kunſtgebilden. Aber den geiſtigen Inhalt ſeiner Bauwerke ſchöpfte er aus den Quellen, welche die Hofhaltungen der engliſchen

Großen boten. Da wurde denn das entſcheidende Merkmal für ihn, daß er den Maßſtab für das Erlaubte verlor. Vanbrough war zugleich einer der gefeiertſten Luſtſpieldichter ſeiner Zeit. Wie in ſeinen Dichtungen der Aufbau ſchwulſtig, die Scherze frech, die Verwicklungen ohne Feinheit waren, wie hier der Augenblickserfolg, das Streben nach ſtarken Wirkungen Durchbildung und höhere künſtleriſche Vertiefung unmöglich machten, ſo zeigte ſich auch ſeine Architektur in einer die Rückſicht gegen das Bauinnere ganz vernachläſſigenden, rieſigen Ausdehnung, in Willkürlichkeit und Plumpheit. Der Meiſter der bald auf Vanbrough's Kunſt erfolgenden Gegenſtrömung, *Jacques Adam*, ſagt mit

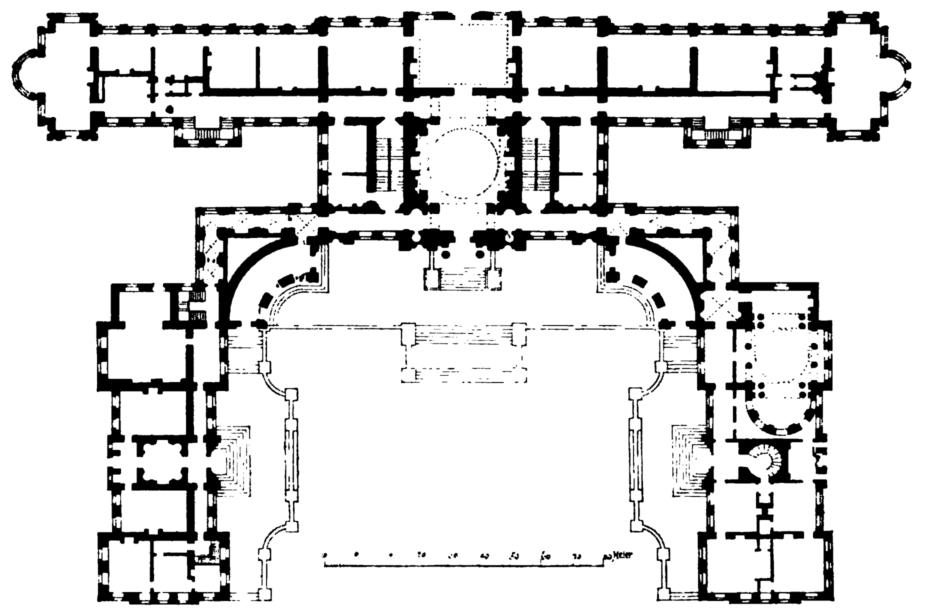


Fig. 109. Howard-Castle, Yorkshire. Grundriss.

Recht, jener habe alle Zeitgenoſſen an Begabung übertroffen, aber ſein Geſchmack habe dieſer nicht geglichen, ſeine Werke ſeien ſchwer und doch leichtfertig geweſen. Seine geſellſchaftliche Stellung habe ihm die Kunſt unter den Großen zu leben gelehrt und ihn daher zum Schaffen bequemer Grundrißanlagen befähigt, aber ſeine mächtige Einbildungskraft habe ihn von den Grundſätzen des Wahren, Einfachen, Vornehmen und Erhabenen hinweggezogen. Der Architekt des Herzogs von Marlborough, welcher dem hochſtrebenden Geiſte des großen Feldherrn Entſprechendes errichten, Trompetenſtöße des Ruhmes im Bauwerk feſthalten ſollte, mußte in Streit mit der bedächtigen und gründlichen Denkart des engliſchen Bürgerſtandes gerathen. Kein Wunder,

daß die Satyriker jener Zeit Vanbrough zum Ziel ihrer oft herzlich läppifchen Witze machten.

Die Kunftweife der holländifchen Klafficiften, etwa Vingboon's, zeigte fich in dem erften mir bekannten Werke Vanbrough's, in Kingsweston, Gloucestershire (1713). Die Façade wird durch eine ziemlich trockene, doch ruhmredige korinthifche Pilafterordnung vor dem Mittelrifalit beherrfcht. Die Fenfter der beiden Stockwerke find ohne Schmuck. Im breiten Giebel erfcheint, meines Wiffens hier zuerft, das Halbkreis-



Fig 110. Howard castle, Yorkshire. Querfchnitt.

fenfter, welches um 1800 regelmäßig dort zu finden ift: keine ruhmreiche Erfindung! Die durch Bogen unter einander verbundenen Schornfteine, welche eine Art Brücke über dem Firft bilden, befchaffen zugleich den hochaufragenden Abfchluß des Baues. Der Grundriß desfelben ift fehr reizvoll um eine ftattliche Treppe gruppirt, fo daß alle Räume von der diefelbe umgebenden Galerie unmittelbar zugänglich find. Viel Sorgfalt ift auf die Einhaltung der Achfenlinie gelegt und dadurch dem Grundriß ein eigenartig modernes Anfehen gegeben.

Howard Castle, Yorkshire (1714), der prunkvolle Sitz des

Grafen von Carlisle, gab Vanbrough zuerſt Gelegenheit, ſeine Kunſt in ihrer Eigenart mächtig zu entfalten. Zunächſt bildete er die ſeit Jones in England übliche Grundrißanlage (Fig. 109) weiter aus. Es war dieſelbe holländiſchen Urſprunges. Das Herrenhaus beſtand aus einem geſchloſſenen Bau, deſſen Mittelpunkt zumeiſt die Treppe einnahm, die Wirtſchaftsräume befanden ſich in zwei ſeitlich vom Hof angebrachten getrennten Flügeln, welche bei reicheren Anlagen mit dem Hauptbau durch überdeckte Gänge verbunden wurden. Vanbrough vermißte bei dieſer Grundform die Gelegenheit, eine Zimmerflucht anzulegen, wie

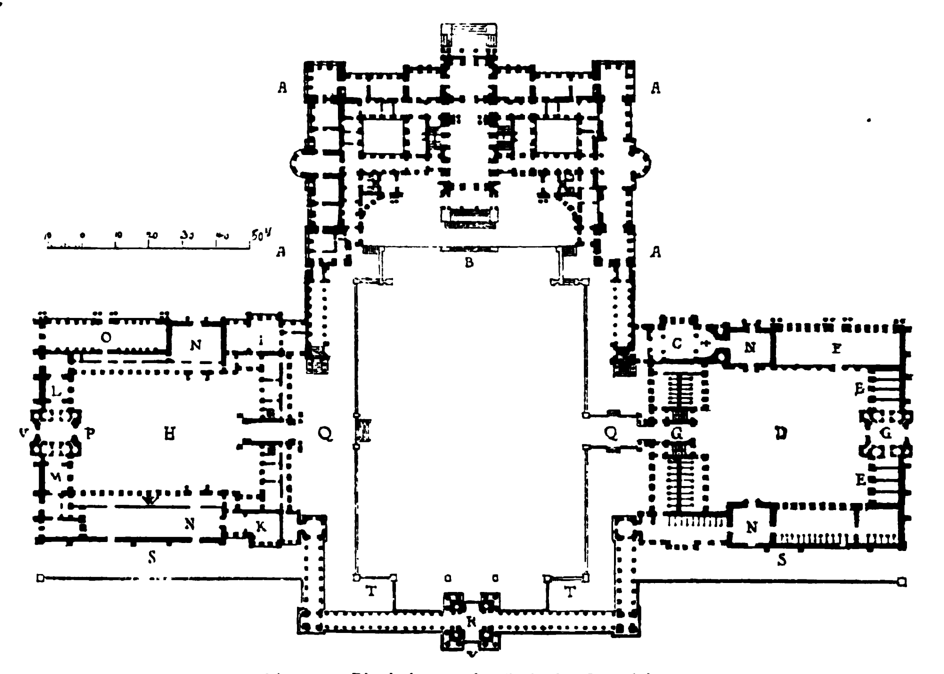


Fig. 111. Blenheim castle, Oxford. Grundriss.

ſie ſeit der Vollendung von Verſailles zur Erforderniß für einen Hofhalt geworden war. Er legte alſo an der Gartenſeite zwei langgeſtreckte Anbauten an das Herrenhaus. Dieſes wurde durch eine Kuppel ausgezeichnet (Fig. 110), welche ſich über dem quadratiſchen, monumental geſtalteten Vorhaus erhebt. Neben dieſem befinden ſich die beiden Treppen zu den Wohnräumen des Obergeſchoſſes. Die Hofflügel, deren einer die Kapelle beherbergt, erhalten eine ungewöhnliche Ausdehnung. Trotzdem mußten für die Stallungen und die niederen Hofbeamten noch zwei beſondere Häuſervierecke vor dem Ehrenhof angelegt werden, ſo daß die Geſamtausdehnung des Schloſſes auf 201,3 m

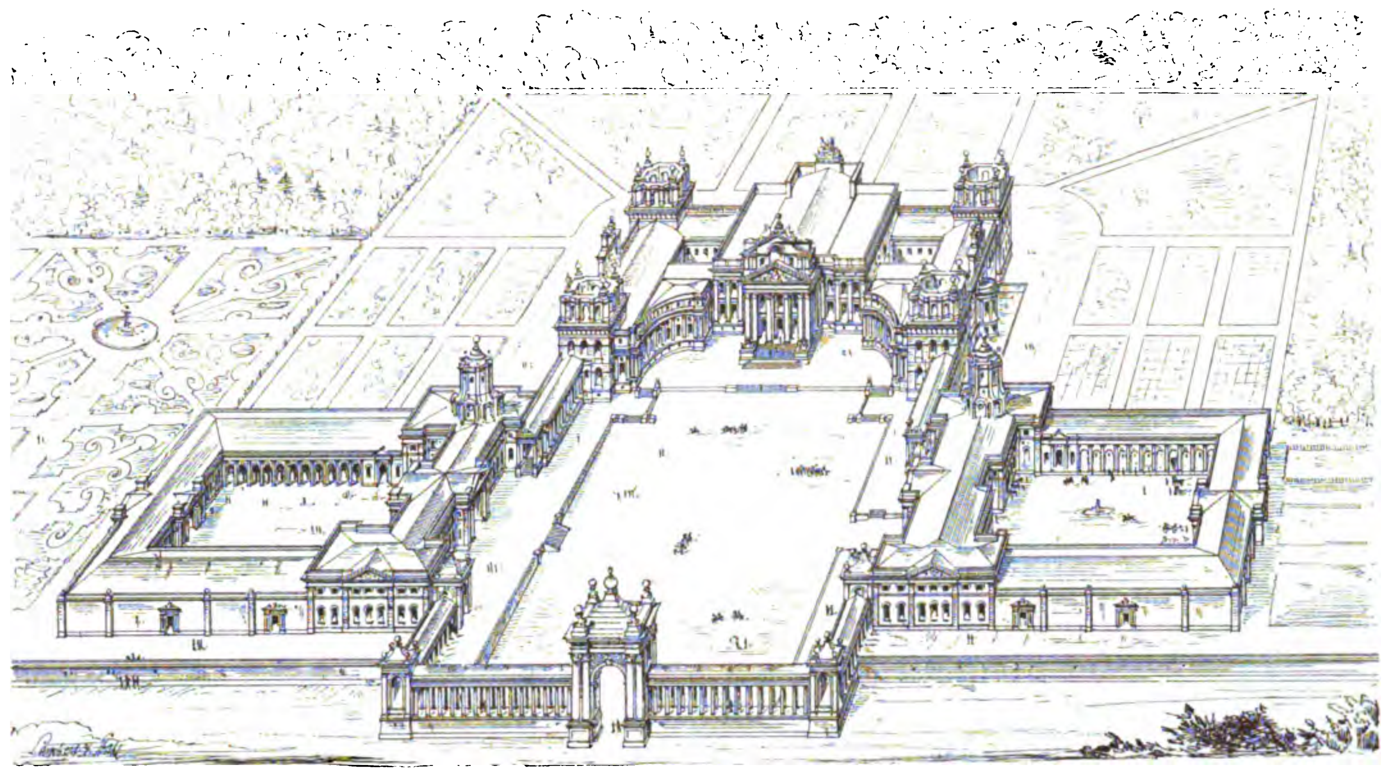


Fig. 112. Blenheim castle, Oxford. Ueberficht.

ftieg, während die Entfernung vom erften Thorbau bis zur Gartentreppe 129,3 m beträgt.

Diefe riefigen Verhältniffe, welche mit jenen von Verfailles wetteiferten, beanfpruchten natürlich auch einen befonderen Aufwand an architektonifchen Formen. Das Herrenhaus ift nach dem Ehrenhof zu durch vier toskanifche Pilafterpaare mit verkröpften Triglyphengefimfen gegliedert. Die Flächen zwifchen denfelben, fowie die Flügelbauten find einfach gequadert, ohne Schmuck, abgefehen von den Statuen in den Nifchen zwifchen den gekuppelten Pilaftern und der ftattlichen jonifchen Thoranlage in der Achfe. Die Formengebung ift alfo wieder von holländifcher Einfachheit; durch die Gruppirung der Baumaffen und durch die Umrißlinie wurde faft allein die Wirkung erftrebt. Letzterer dient die 31,6 m hohe Kuppel im Mittel und die kleineren über den Pilaftern, fowie endlich die Statuen-Baluftrade zur Belebung. All dies wäre nichts Neues, wenn nicht der Maßftab des Ganzen ein fo erftaunlich mächtiger wäre, wenn nicht durch diefen die Motive eine Großförmigkeit und Schwere erhielten, wie fie außerhalb Englands fchwerlich je angewendet wurden.

Gewaltiger noch als die Anlage von Howard Castle ift das gleichzeitig für den Herzog von Marlborough errichtete und nach deffen großem Siege benannte Schloß Blenheim, Oxford (1715). Die Nation erbaute dasfelbe als Dank für ihren Helden. Es war dasfelbe alfo fowohl ein Wohnfitz als ein Ruhmesdenkmal. Nicht nur die Machtfülle des berühmten Feldherren, fondern auch die Größe des ihm huldigenden Staates follte veranfchaulicht werden. Vanbrough ging in der Grundrißentwicklung (Fig. 111 und 112) einen Schritt weiter, indem er hinter den Gartenflügeln je einen Hof und an deren Ende einen langgeftreckten Querbau anlegte und fo an die Gartenfeite des Schloffes nach dem Vorbild von Verfailles drei Fluchten brachte, denen das Innere des Raumes als Gang, Wirthfchaftsgelaffe, Treppen oder Hof zu dienen hatte, während in der Achfe die mächtige Halle den prunkenden Mittelpunkt des Ganzen bildete. Auch in der Anordnung der Räume ift nunmehr das franzöfifche Vorbild maßgebend, welches mit König Wilhelm III. über den Kanal gekommen zu fein fcheint: Presence Chamber, Andience Chamber, Drawing room und Bedchamber folgen bereits in Hamptoncourt auf einander, doch erhält erft in Blenheim das letztere die hohe Bedeutung, welche es im franzöfifchen Schloß einnahm. Auch die Galerie wurde in immer mächtigerer Weife ausgedehnt. Hier erhielt fie eine Länge von 25,2, eine Breite von 6,4—9,5 m, fteht alfo der Galerie des Glaces nur wenig nach. Sie zeichnet fich vor derfelben aus durch die Erkeranbauten, durch die reichere architek-

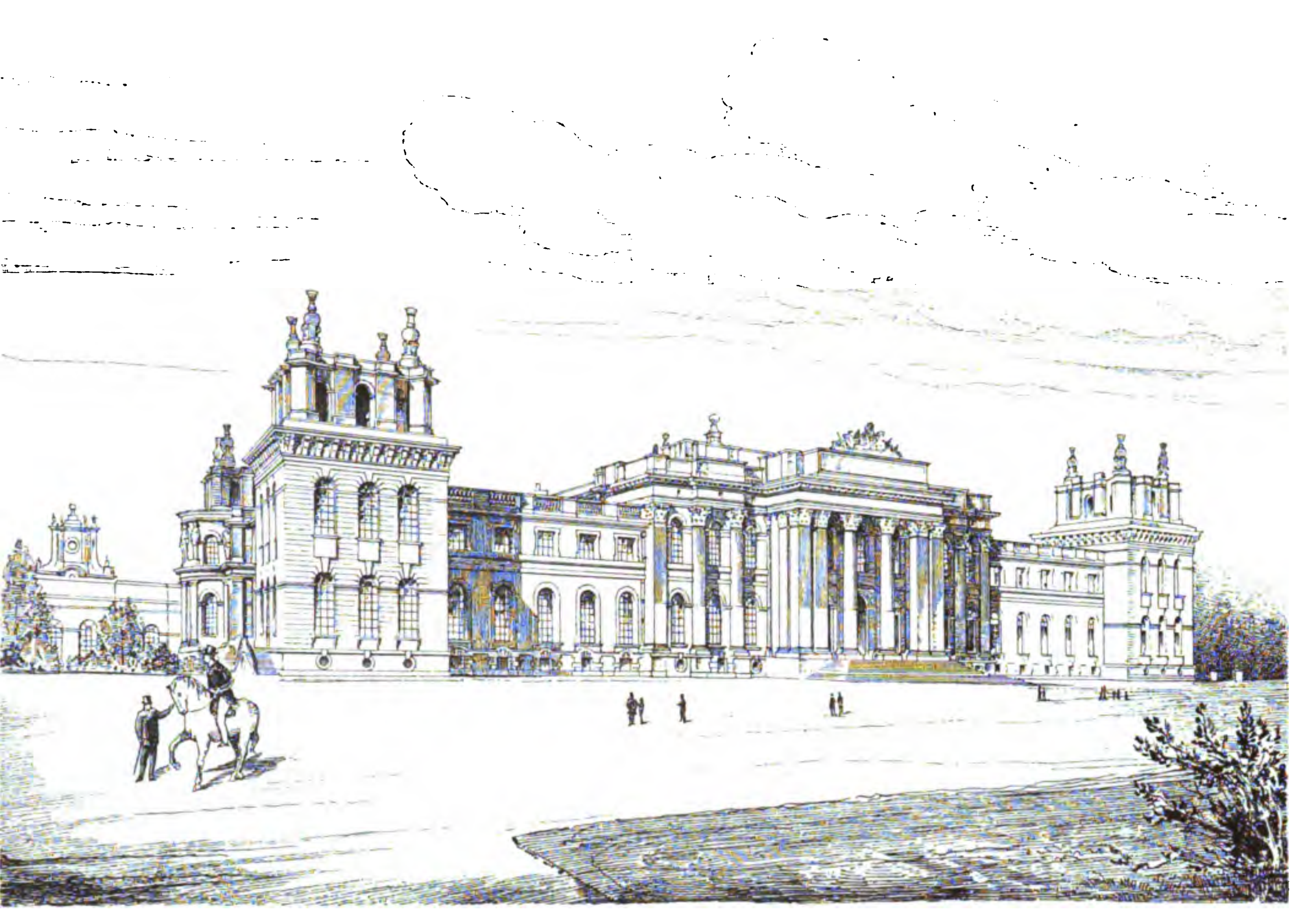


Fig. 113. Blenheim castle, Oxford. Anſicht vom Garten aus.

tonifche Gliederung. Daß die erfteren, Zeugen der englifchen Begeifterung für die grünende Natur und des Wunfches, mit derfelben auch im Innenraum in Verbindung zu bleiben, felbft hier auftreten, ift gewiß ein Beweis dafür, daß Vanbrough fich mehr und mehr mit den Wünfchen feiner Bauherren vertraut zu machen verftanden hatte.

Vor dem Schloffe erftreckt fich ein mächtiger von Arkaden umgebener Hof, an welchen fich feitlich in quadratifchen Gruppen die Wirthfchaftsbaulichkeiten anlegen. In diefen fteht fich, wie es fpäter faft zur Regel wurde, Küche und Kapelle gegenüber. Großen Raum beanfpruchen auch die Orangerien. Die Gefamtausdehnung übertrifft jene von Castle Howard beträchtlich. Bei 259 Meter Länge hat der Bau eine Tiefe von 155 Meter.

Aber auch hinfichtlich der Architektur (Fig. 113) ift eine Weiterbildung zu bemerken. Der Mittelflügel des Herrenhaufes ift durch eine mächtige korinthifche Pilafterordnung ausgezeichnet, die vor der Halle zu einem Säulenportikus gefteigert wird. In dem gewaltigen Giebel thront das Wappen des Herzogs. Die Attika ift durch einen zweiten Giebel überdeckt, auf welchem Titanen ruhen und die das Ganze bekrönende Weltkugel ftützen. Nach der Gartenfeite zu bildet diefer Bautheil eine Art gewaltigen Triumphbogen, über dem die Reiterftatue des Titanen niederfchmetternden Feldherrn fich erhebt. Die Flügelbauten, welche niedriger, meift nur eingefchoffig find, wurden einfach gequadert. Ebenfo die kräftigen zweigefchoffigen Eckpavillons. Ueber letzteren erheben fich tambourartige, doch von keiner Kuppel bekrönte Aufbauten. In den Hofecken find halbkreisförmige Säulengänge angelegt, deren Zweck ift, auf den Mittelbau hinzuweifen und diefen zu überwiegender Bedeutung zu bringen.

Der künftlerifche Werth der beiden Anlagen liegt in der Klarheit und Durchbildung, Weiträumigkeit und Bequemlichkeit der Grundriffe, in der Kühnheit bei der Maffenvertheilung des Aufriffes und in dem mächtigen Sinn für das Große. Doch wurde über der Hingabe an die Gefamtwirkung das Detail in unverantwortlicher Weife vernachläffigt. Nicht nur, daß hinfichtlich der Innendekoration (Fig. 114) die architektonifche Großförmigkeit noch weiter ausgebildet, der nahbringende Reiz der Einzelheit ganz vernachläffigt wurde, felbft im Aeußeren ift die Einfachheit zur Derbheit, die Erhabenheit zur Rohheit geworden. Vanbrough hatte vielleicht Recht, die allzu zarten, weichlichen Linien zu vermeiden, welche zu feiner Zeit in Paris den Gefchmack zu beherrfchen begannen, aber Swift ift nicht minder befugt, das Schloß Blenheim mit einer Gänfepaftete zu vergleichen, indem er die harte und fchwere Umrißlinie desfelben verhöhnt.

Doch war Vanbrough beim Entwurf von Blenheim noch lange nicht am Ende ſeiner Richtung angelangt. Viel unerfreulicher noch

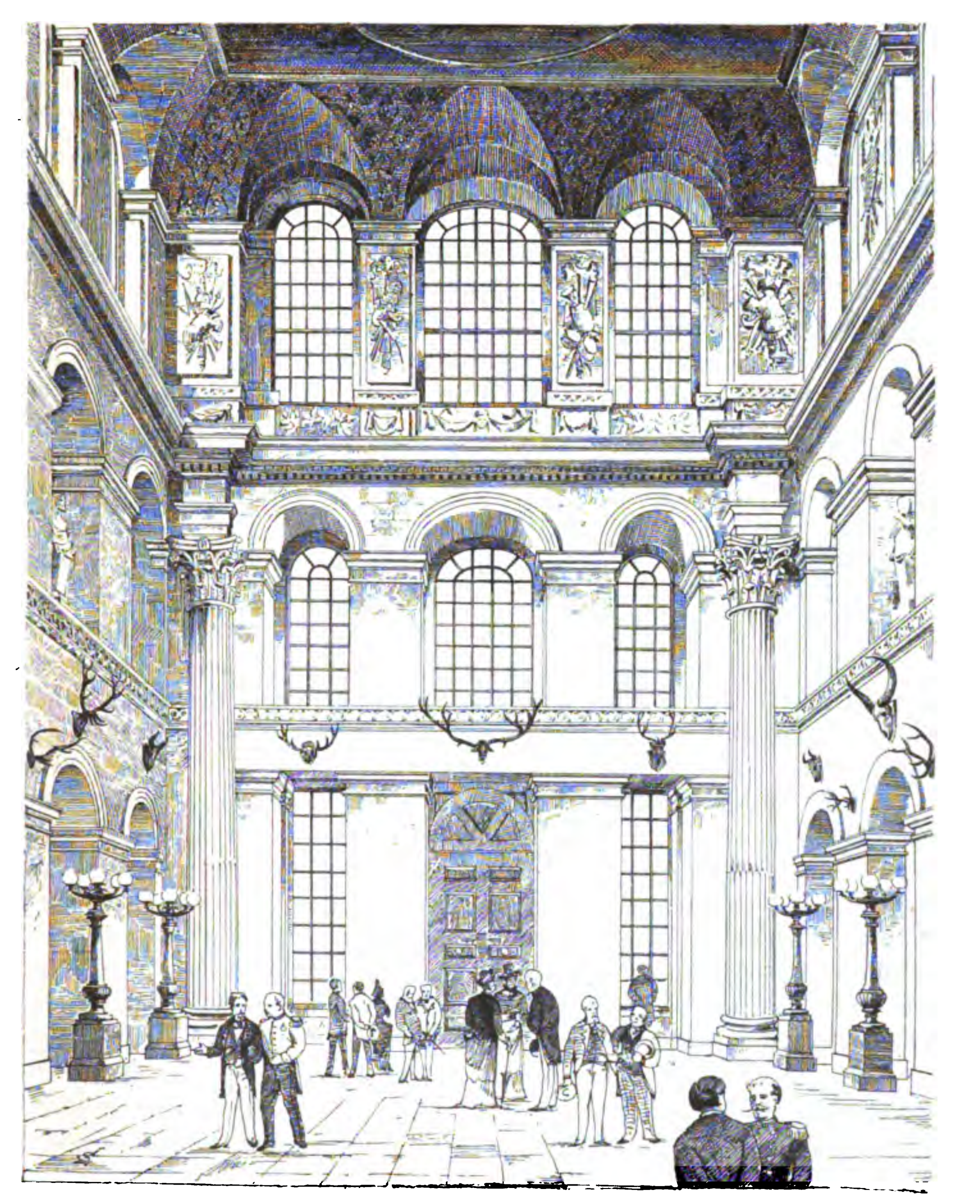


Fig. 114. Blenheim castle zu Oxford. Vorhaus.

iſt ſein Entwurf für ein Schloß in Sommerset (Fig. 115), das ein merkwürdiges Denkmal dafür iſt, wie weit der engliſche Geſchmack der Zeit

um 1700 sich von jenem Frankreichs und Italiens zu entfernen vermochte. Doch auch in seinen weiteren Bauausführungen hielt der Meister diese Richtung bei.

Schloß Seaton Delaval, Northhumberland (1721), hat nach gothischem Vorbilde an den Ecken des Herrenhauses achteckige Thürme, die Treppen sind hier vor die Seitenfronten gelegt, so daß bis auf die Gänge von diesen zur Halle der Erdgeschoß-Grundriß nur aus der letzteren, dem Gartensaal und zwei Gesellschaftsräumen besteht, die Wohnräume aber ganz beiseite gerückt sind. Adam erklärt diese Form des Grundrisses aus der Gewohnheit des langen Tafelns bei englischen Gesellschaften, in welcher die in der Politik thätigen Männer die Hauptrolle spielen, während in Frankreich der Einfluß der Frauen zur Anlage kleinerer, traulicherer Zimmer die Veranlassung gegeben habe. Die Façaden von Seaton Delaval, wie von dem verwandten Schlosse Eastbury, Dorset (1718), sind Werke der Laune, ohne ernsten Zusammenhang mit dem Gebäude selbst. Hier fällt eine gewaltige jonische Säulenhalle an der Gartenfaçade auf, deren die Attika bekrönende Vasen sich bis zu 16,2 Meter erheben, dort erscheinen gequaderte toskanische Pilaster im Mittelrisalit der sonst nüchternen Hoffront, in beiden Fällen Gebilde von ganz unbegründeter Größe und Pracht. An Grimsthorpe Castle, Lincoln (1723—1724), zeigt sich ein Rückschlag zu einfacherer Bildung. Nur die beiden gewaltigen, an der Hoffaçade vorgekröpften Säulenpaare zu Seiten der Halle lassen Vanbrough's Vorliebe für Ueberschreitungen der durch die Sachlage begründeten Verhältnisse wieder erkennen.

Ganz in diese Formensprache hinein gehören auch die Fronten der gegen die Themse zu gelegenen Flügel des Hospitales in Greenwich. Daß Vanbrough an diesem Bau beschäftigt war, wurde bereits erwähnt. Ob er aber jene mächtige Pilasterordnung, die nach Art des Palazzo Thiene in Vicenza durchgeführte Quaderung der Fenstergewände, die riesige Attika, die eigenartigen Dachaufbauten selbst entwarf oder ob sie von einem anderen Künstler in seinem Geiste geschaffen wurden, vermag ich nicht zu sagen.

Der dritte bedeutende Architekt der barocken Schule Englands ist *Nicholas Hawksmoor* (geb. 1667, † 1735), Wren's Schüler und Nachfolger im Londoner Kirchenbau. Von ihm sind die Doppelthürme in All Soul's College zu Oxford, in gothischen, nach Wren's Vorgange ausgebildeten Formen, durchaus künstlerisch entworfene Bauwerke. Die bescheidene Kirche St. Mary Woolnoth zu London, Lombardstreet (1716), zeigt eine Zwischenstellung zwischen Wren und Vanbrough. Denn während sie im Aufbau die Formen der Gothik,

nämlich flach abgebrochene Doppelthürme hat, zeigt fie im Detail viel von der großförmigen Art des jüngeren Meifters. Ungleich feiner ift St. George's church, Bloomsbury, deren Säulenportikus namentlich durch anmuthige Detailbehandlung und Strenge der Durchführung fich auszeichnet. Im Thurm fuchte Hawksmoor nach der Befchreibung des Plinius das Maufoleum von Halikarnass nachzubilden, indem er über dem feitlich von der Kirche ftehenden Rumpf einen durch Säulenftellungen gegliederten Stock und darüber eine fteile Treppenpyramide ftellte, welch' letztere das riefige Bildniß des Königs Georg I. trägt. St. George's church in the East wird als trefflicher Entwurf desfelben Meifters gerühmt. Ebenfo St. Anne, Lime-

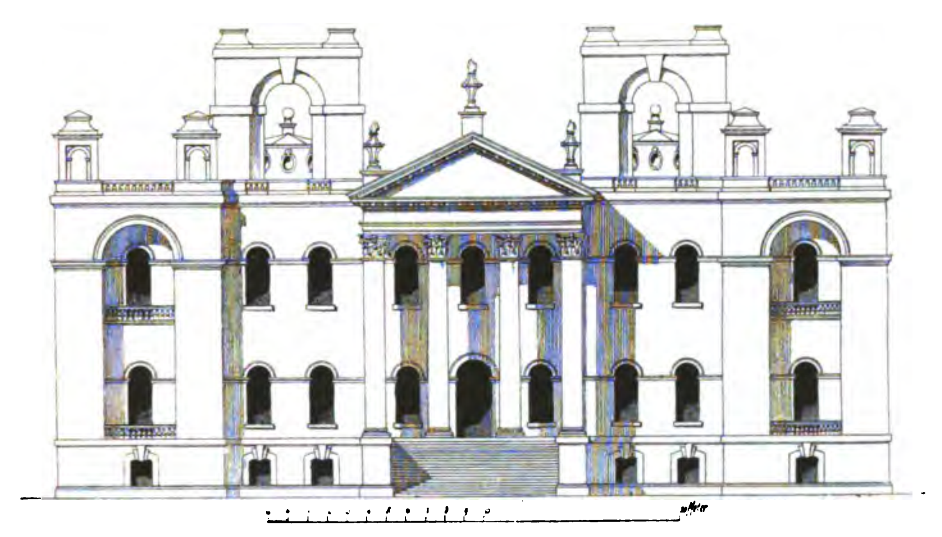


Fig. 115. Schlossentwurf Vanbrough's.

house (1724), beides Kirchen im Often London's, ferner St. George Middlesex. Das mächtige Schloß Easton Neston, Northhamptonshire (1713), fei hier noch als ein mit den Bauten Vanbrough's zu vergleichendes Werk aufgeführt. Auch in Oxford war Hawksmoor thätig, indem er die Radcliffe Libery errichtete.

Die unzweifelhaft bedeutend angelegte Künftlernatur Vanbrough's und die kräftige Größe Wren's hatten der englifchen Architektur, ohne ihr den von Jones bereiteten Boden der Klafficität zu rauben, doch mit barockem Blut erfüllt. Im Norden des Infelreiches, in Schottland, dagegen erhielt fich jene Richtung mächtig, welche die Schüler Jones eingefchlagen hatten.

Dort war nach William Bruce's Tode die geiftige Leitung an

William Adam († vor 1750)[1]) übergegangen, einem Meifter, deffen Thätigkeit an Umfang kaum jener feiner großen englifchen Zeitgenoffen nachfteht.

Adam ift nicht eben reich an Gedanken. Seine Schlöffer find meift durch große Ordnungen etwa in der Art Talman's gegliedert. Sie haben einen größeren Reichthum im Detail als diejenigen der gleichzeitigen Engländer, entbehren aber meift der Kraft, welche jenen im Uebermaße zu theil wurde. Sein Umbau des Hamilton Palace zu Hamilton, bei welchem er namentlich die große Säulenhalle

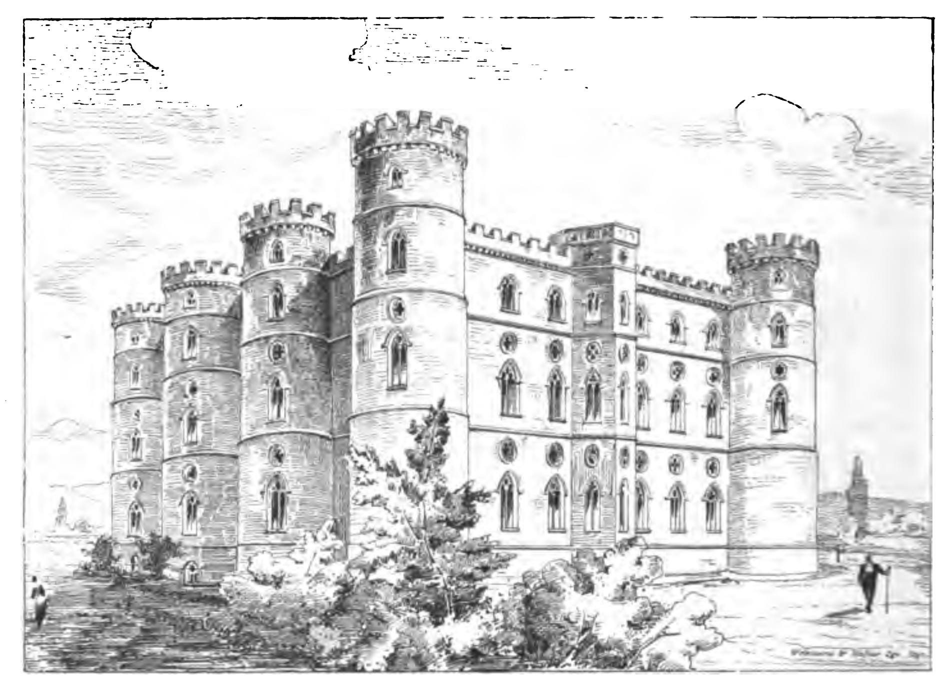


Fig. 116. Douglas castle. Anficht.

gegen den Garten zu fchuf, fein Bau von Hopetoun House, Linlithgow, zeigen diefe Eigenthümlichkeit. Letzteres ift eine ausgedehnte Villa mit feitlichen Stallungen, welche durch Säulenhallen mit dem Hauptbau nach englifch-holländifcher Sitte verbunden find. Der mächtige Portikus, die nach veronefer Art unter fich verbundenen Fenfter, die riefige Attika, alles dies zeigt klaffifches Wollen, doch ein nicht eben kräftig gefchultes Können. Auffallend ift, daß die Gartenfaçade ganz einfach, ohne jede Uebertreibung in den Gefimshöhen aufgebaut

[1]) William Adam, Vitrucius scoticus, Edinburg 1750.

ift, fo daß es nur mit argen Künfteleien an den Seitenfronten gelingt, die beiden Anfichten zu einander in Beziehung zu bringen. In Dumfriedhouse, Newleston, wurde der Plan des fchottifchen Herrenhaufes, wie er fich in Yesterhouse darftellte, weiter ausgebildet, indem der Mittelraum ftärker betont, durch Oberlicht erhellt und fomit das Ganze künftlerifch geordneter ausgebildet wurde. Die weit ausgedehnte Anlage mit ihrer reichen Façade, ihrem über einer Freitreppe im erften Stock fich erhebenden Portikus hält fich doch ftreng innerhalb der Formen des englifchen Edelfitzes. Etwas Neues ift die Anlehnung an die Grundrißbildung des Rathhaufes von Maftricht in Schloß Arniston, bei welchem das Vorhaus durch Oberlicht und Umgang ausgezeichnet ift, ein Gedanke, der auch im Aeußeren durch Arkaden und einen Halbfäulenportikus hübfch zur Darftellung gelangt. Unter den zahlreichen Schloßbauten des Künftlers fei nach Sommervelhouse, Midlothian, wegen feiner hübfchen ovalen Treppe, Mavisbanhouse, ebendafelbft, wegen feiner mehr malerifchen Façade, Floorscastle, Tiviotdale, und Cumbernauld, Dubarton, genannt; letzteres gewaltige, aber mehr mit geübter Hand als mit tieferer Erwägung entworfene Bauwerke. Von befonderer Pracht ift Duffhouse, Banffshire, in welchem fich die Architektur etwa des Trippenhuis zu Amfterdam mit den mächtig derben Umrißlinien Vanbrough's mifcht.

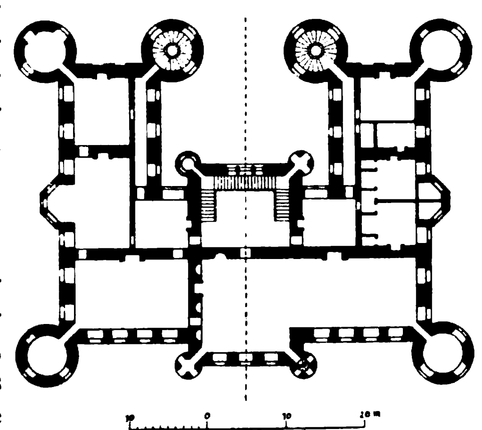


Fig. 117. Douglas castle. Grundriss.

Das Merkwürdigfte an Adam's Thätigkeit ift jedoch feine Auffaffung der Gothik. In England war man bisher nie über die Anfchauung hinausgekommen, daß die Gothik eine kunftlofe Bauart fei, daß ihr Werth in der Beziehung zur Frömmigkeit ftehe. Adam fchuf einen gothifchen Palaft, indem er den heimifchen Schloßbau des Mittelalters nachahmte. Nach diefer Richtung nimmt Douglas castle (Fig. 116 und 117) eine ganz hervorragende Stellung in der Kunftgefchichte ein, weil es zuerft die Romantik in fo mächtiger Form zeigt, daß fie ein fo großes Bauwerk völlig zu beftimmen vermochte. Unmittelbar an diefen Verfuch in gothifcher Profanarchitektur fchließt fich Inverary castle, Argyleshire, ein Bau, welchen *Robert Morris* (von Twickenham) in gleichen Formen errichtete, wie denn auch Adam für die Brücken

im zugehörigen Park diese wählte. Im fernen Norden, an den tiefen, dunkelen Fiorden des Schottischen Meeres bildete sich hier ein Stil heraus, der noch heute nicht sich ausgelebt hat: die schwere kriegerische Kraft altschottischer Befestigungen, ihre mächtigen, zinnenbekrönten Rundthürme, ihre breiten Mauerflächen, die von den Kirchen überkommenen Maßwerkfenster, die Wehrhaftigkeit und der Trotz jener Bauten, welche einst für die stolzen Feinde der englischen Könige, die kriegsmächtigen Barone des Landes errichtet worden waren, erwachten nach dreihundertjährigem Schlaf, um mit neuem Gedankeninhalt erfüllt zu werden. Hatte Wren die Gothik verstandesmäßig als ein Stück Ueberlieferung fortgebildet, so nahmen die Schotten sie mit der Kraft des Gemüthes in sich auf. Jener wollte sie erhalten, diese sie neu beleben! Freilich gewinnt man angesichts der übrigen Thätigkeit der beiden Architekten die Ansicht, daß es in erster Linie der Wille des Bauherren gewesen sei, der sie zum Verlassen ihrer antiken Neigungen bestimmt habe.





III. KAPITEL.

Der palladianische Klassicismus.

Die drei Barockmeifter Englands haben fich, abgefehen von einem Büchlein Hawksmoor's über den Bau einer neuen Weftminfter-Brücke fchriftftellerifch im Gebiete der Baukunft nicht bethätigt, ebenfo wenig wie es ihre italienifchen oder deutfchen Genoffen thaten. Denn in der Wiedergabe der Bauten, im Schreiben über die Grundfätze des Schaffens äußerte fich regelmäßig jene Ueberlegung, welche vorzugsweife auf klaffifche Bahnen lenkte. In England begann denn die große Literatur architektonifcher Werke mit demfelben Augenblick, mit welchem man von der unbefangenen Handhabung der antiken Formen zu einer fchärferen Unterfcheidung der Stile, fei es des Klafficismus oder der Gothik, überging. *Robert Morris* gab 1728 „An Essay in defense of ancient Architecture, or a paralell of the ancient building with the modern" (London) heraus, in welchem er feinen Landsleuten das Wefen der franzöfifchen Verhältnißlehrer übermitteln wollte, indem er fich zugleich auf Pope's Ausfpruch ftützte: „Learn hence for ancient rules a just esteem, to copy nature is to copy them." Selbft noch ein Menfchenleben fpäter in „The architectural Remembrance" (London 1751) vertheidigte Morris die Verhältnißlehre als den erften Grundfatz, auf welchem fich die wahre Symmetrie und Harmonie aufbaue, und er-

klärte, daß sie von einem Geiste ausginge, der ebenso wohl von Natur beanlagt als durch die Kunst ausgebildet gewesen sei. Ja, *John Wood* entwickelte des Spaniers *Vilalpanda* Gedanken, daß die Verhältnisse der Ordnungen von Gott eingesetzt seien, in einem 235 Seiten starken Bande unter Belegen aus der Bibel weiter. „The origin of building, or the plagiarism of the Heathens detected" (Bath 1741) weist nach, daß Abel die gute Ueberdachung des Gebäudes als ersten Grundsatz im Bauwesen aufgestellt habe, und die Stärke desselben als zweiten, daß diese beiden, oft so schwer zu befriedigenden Forderungen aber als erschreckliche Wirkung des Ungehorsams gegen Gott eingesetzt worden seien, der dann später erst die Verhältnisse dem Judenvolke als das Zeichen seiner Versöhnung offenbaret habe. Diese hätten daher auch die höchste Baukunst besessen, von welcher die Heiden, das sind die Griechen, die Lehre des Schönen erst entlehnt haben.

Die Zahl der theoretischen Werke Englands, sowie ihr geistiger Inhalt stehen wesentlich unter den gleichzeitigen französischen Erzeugnissen dieser Art, welche theilweise in's Englische übersetzt wurden. Die buchhändlerischen Unternehmungen beschäftigten sich vielmehr vorzugsweise mit der Darstellung der großen Bauwerke des Landes und zwar in erster Linie mit der Architektur derselben. Das Kleingewerbe bleibt in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in der Zeit, in welchem ihm auf dem Festlande die höchste Pflege zu Teil wurde, noch fast ganz unberücksichtigt. Der Ornamentstich fehlt ganz.

An der Spitze jener Architekten, welche über ihre Thätigkeit litterarisch alsbald Rechenschaft abzulegen sich gedrängt fühlen, steht *James Gibbs* (geb. zu Aberdeen 1674, † 1754). [1]) Dieser, ein geborener Schotte, steht sichtlich dem William Adam näher als den englischen Meistern. Er war in Turin unter *Pier Francesco Garolo* gebildet worden, einem der Architekturmaler, welche an Juvara sich anlehnten und begann seine Bauthätigkeit in London mit der Kirche St. Mary le Strand (1717) (Fig. 118). Dieser höchst merkwürdige Bau ist auf schmaler Grundfläche errichtet, derart, daß der ganze Raum nur ein Schiff bildet, an welches der Thurm und die Absis sich anlegen. Die Außenarchitektur ist zweistöckig und erinnert in ihrem für England selten malerischen Reichthum zumeist an die Scolen Longhena's zu Venedig. Bei dem eigenthümlichen halbkreisförmigen Säulenvorbau vor das Thor könnte man an Cortona's St. Maria della Pace denken, wenngleich an der Paulskathedrale derselbe Gedanke schon Verwendung fand. Wenn auch die

---

[1]) James Gibbs, A book of Architecture, London 1728. — Derselbe, Rules for Drawing, London 1732. — Derselbe, Bibliotheca Radcliviana, London 1747.

Architektur der Kirche felbft noch etwas unfreies hat, fo zeigt fich Gibbs' Eigenart glänzend am Thurmbau. Urfprünglich hatte er an die Aufführung einer Art Campanile gedacht, fpäter aber errichtete er den Thurm

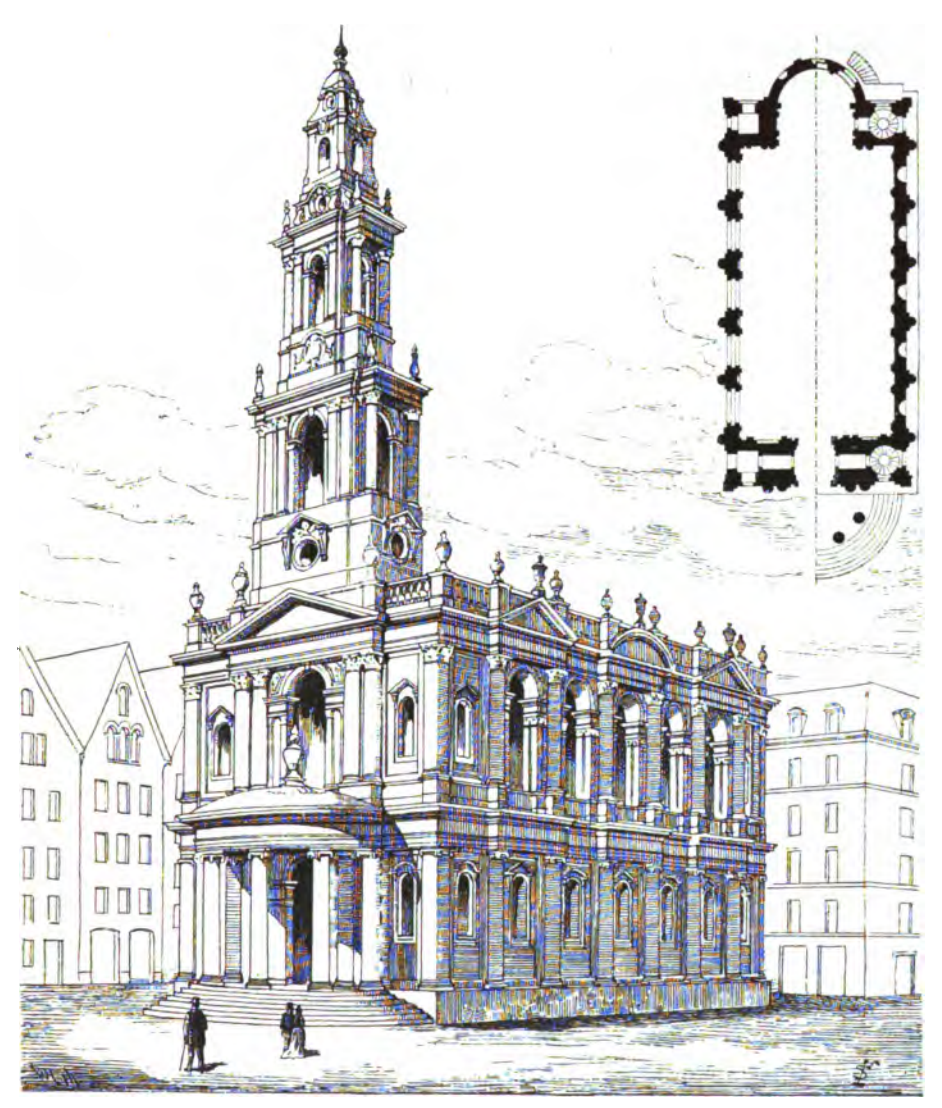


Fig. 118. St. Mary le Strand zu London. Anficht und Grundriss.

in geiftvoller Weife über der Vorhalle zur Kirche, indem er aus deren rechtwinkligen Grundriß durch allerhand Säulenftellungen eine quadratifche Spitze entwickelte, ähnlich wie fpäter Chiaveri an der katholifchen Kirche zu Dresden den runden Helm aus dem Oval hervorwachfen ließ.

Minder geiſtreich, mehr ein wohlgelungenes Schulwerk in den Formen der durch Wren eingebürgerten Kirchenbaukunſt iſt St. Martin in the Field am Trafalgarsquare (1721—1726). Hier tritt der mächtige korinthiſche Säulenportikus, deſſen Geſtalt auf die Superga bei Turin hinweist, gleichzeitig mit Hawksmoor's St. George Bloombury auf. Die Seitenfronten ſind im Palladioſtil kräftig gequadert. Die Verbindung einer Tempelfront mit einem unmittelbar über derſelben reich und zierlich ſich aufbauenden Thurm, der Hawksmoor noch aus dem Wege gegangen war, wird hier in geſchickter und für lange Zeit vorbildlicher Weiſe gelöſt. Das Innere, die durch korinthiſche Säulen getragenen Gewölbe, der Reichthum in der Ausſchmückung derſelben haben weſentlich mit dazu beigetragen, daß die Kirche als eine der ſchönſten in England gilt. Dieſelbe hat, wie die ſehr nüchterne Allhallow's church zu Derby, gleichfalls Gibbs' Werk, eine dreiſchiffige Anlage, mithin eine dem engliſchen Kirchengedanken nicht ganz entſprechende Form. Aeußere Umſtände mögen hierbei Einfluß gehabt haben. Denn wie *W. Adam* in ſeiner Kirche zu Hamilton eine Kreisgrundform wählte, ſo verſuchte auch Gibbs immer auf's Neue für den Predigt-Gottesdienſt entſprechendere, runde Formen zu verwenden. In ſeinen Werken finden wir wiederholt derartige Pläne, von welchen jedoch keiner zur Ausführung gelangt zu ſein ſcheint.

Der Thurm von St. Clement Danes' church gab Gibbs weiter Gelegenheit, ſeine Kunſt zu zeigen. Zwar erkennt er die gothiſche Abkunft dieſer Bauten, zwar iſt er, der mit italieniſchen Baueindrücken erfüllte Meiſter, ſichtlich wenig geneigt, dem nationalen Stile jenen Raum zu gönnen, welchen ſeine im Norden gebildeten Landsleute ihm gaben, aber doch bemüht er ſich immer wieder auf's Neue die Architektur jener Hochbauten durchzubilden, über deren Schönheit er ſich eine geſetzmäßige Formel zurecht zu legen ſuchte.

Der Hof von Kings-College in Cambridge, oder vielmehr der denſelben gegen Weſten abſchließende Flügel „Fellowbuilding" (1724) zeigt dagegen eine eigenartige klaſſiſche Strenge, indem die dreiſtöckige Front durch einen zwei Stockwerke überſchneidenden Thorbau, darüber durch ein mächtiges Halbkreisfenſter getheilt, ſonſt aber ganz einfach behandelt iſt. Urſprünglich ſollte ſich an dieſen ein weiterer Flügel anſchließen, an welchem über einer rieſigen Säulenhalle ein Giebel von mächtigen Verhältniſſen geplant war. Das Giebelfeld wird ſtets zur Klippe für die ſchönheitliche Geſtaltung dieſes Baugedankens. Reicher war das Senatehouse zu Cambridge gebildet, ein etwa dem Banketthaus zu Whitehall verwandter Saalbau, der äußerlich gleichfalls durch zwei Stockwerke, dem im Innern angebrachten Um-

gange entfprechend, gegliedert ift. Die flache Decke, die hübfche Stuckdekoration erinnert auch hier an venetianifche Vorbilder. Der oberitalifchen Schule mögen auch die beiden Stukkateure angehört haben, welche Gibbs in London zumeift befchäftigte, *Artari* und *Bagutti*. Im Detail zeigt fich eine ziemlich wilde, mit der klafficiftifchen Architektur oft im Gegenfatz ftehende Formengebung, in welcher man aber auch deutlich die Einflüffe der franzöfifchen Kleinmeifter nachweifen kann.

Die italienifchen Anklänge und zwar folche an das Capitol zu Rom zeigen fich befonders ftark in der Bibliothek des Christ church College zu Oxford (1716—1761), einem fehr ftattlichen, leider infolge des unbeftändigen Materials ftark verwitterten Bau, der mit Wren's trefflicher Trinity-Bibliothek in Cambridge wetteifert.

Eine der bedeutendften Leiftungen des Meifters ift die Radcliffe-Bibliothek zu Oxford (1737—1749) (Fig. 119), ein mächtiger von korinthifchen Pilaftern über gequadertem Erdgefchoß gegliederter Rundbau, der fich nicht nur durch die Zweckmäßigkeit des Grundriffes, durch die entfchiedene Gliederung im Innern und Aeußern, durch eine ächte Monumentalität auszeichnet, fondern auch ein neuer Beweis dafür ift, wie großartig man in England damals bereits die Stätten der Wiffenfchaft ausftattete, wie mächtig das beginnende Zeitalter der Aufklärung fich dort zu äußern begann.

Im Privatbau brachte Gibbs nicht viel Neues zu Wege. Sein Hauptwerk, Schloß Milton bei Petersborough, ift in der Anlage der Säulenhalle, des Grundriffes, der Treppen den älteren Bauten verwandt. Außerdem fchuf er: Ditchley House, Oxford, eine nach holländifcher Art in drei getrennten Bauten angelegte ziemlich nüchterne Villa in Ziegelrohbau mit Quaderungen; die Villa in Newpark bei Richmond ift durch einen hübfchen Mittelraum ausgezeichnet. Mehrere feiner Entwürfe zeigen Fortbildungen der Villa Rotonda.

Die Architektenfamilie Gibbs ift in Schottland auch fonft noch vertreten. So wird ein *Jacques Gibbs* genannt, der in Balveny House, Banffshire, einen nicht eben bedeutenden, dem Ditchley House verwandten Bau fchuf.

Gleich Gibbs ift *Colen Campbell* († 1729) fchottifcher Abkunft, jener Meifter, deffen wichtigftes Werk die Herausgabe des berühmten, die Hauptquelle diefer Studien bildenden „Vitruvius Brittanicus" (London 1715—1731) ift. In diefem Werke bilden zwar die Tafeln die Hauptfache, befchränkt fich der Text faft nur auf kurze Erklärungen. Jedoch thut fich auch in diefen die äfthetifche Lehre des Meifters völlig ficher kund. Der Meifter, dem er die höchften Ehren darbringt ift

Palladio. Er ist für Campbell das „ne plus ultra“ in der Kunst. Die Antike verschwindet fast ganz hinter ihm. Seine Entwürfe werden mit unermüdlichem Eifer durchforscht und fortgebildet. Die Villa Rotonda wird geradezu als der höchste Ausdruck des Profanbaues verehrt. Denn sie hat nach doppelter Richtung eine der ersten Bedingungen der Schönheit, die Symmetrie. Aber auch die übrigen Villenanlagen, namentlich auch Scamozzi's Entwürfe fanden eifrige Nachahmung. Neben Palladio erscheint in Campbell's Werken als dessen bester Uebermittler nach dem Norden Inigo Jones. Eine mächtige Begeisterung für den Mann, der hundert Jahre früher gleichen Sinnes war, erfaßt Campbell und führt ihn dazu, dessen Werke genau darzustellen, ihre Vorzüge zu ergründen. Jones erlangt nun erst in seinem Vaterlande völlige Vorbildlichkeit. Zwar wagte sein Verehrer es nicht, offen gegen Vanbrough aufzutreten, zwar giebt er auch dessen Werke in seinem Sammelwerke zeitgenössischer Entwürfe wieder, aber seine Bemerkungen gegen die barocke Richtung in Italien beweisen, wie er auch die des glänzenden englischen Meisters beurtheilte. Wren's Werke darzustellen, vermeidet er thunlichst. Da ihm Borromini als „wild und ausschweifend“, Bernini, ja Fontana als „geziert und zügellos“ erschienen, ist wohl auch sein Urtheil über die barockere Architekturschule Großbritanniens klar ausgesprochen. In seinen eigenen Entwürfen vermeidet denn auch Campbell alle Formen, welche über die von Palladio und Jones gelehrten hinausgehen. In Mereworth Castle, Kent (1723) und Goodwoodhouse (1724—1731) kommt zunächst die Begeisterung für die Rotonda zum baulichen Ausdruck. Ersterer Bau ist fast eine getreue Nachbildung; nur wurde der malerischen Wirkung halber die mittlere Kuppel steiler aufgeführt. Letzterer ist dagegen ein größeres, um einen runden Saal gelegtes Gebäude, welches eine gewisse Aehnlichkeit in der Anordnung mit Schloß Marly hat. Campbell hielt es für nöthig, die Gründe, warum er vom Plane Palladio's abwich, bescheiden zu erklären.

Die Versuche seiner Zeitgenossen, die Tempelfront als Bauglied zu verwerthen, war ein weiterer vielfach durchgebildeter Gedanke Campbell's. Zunächst trachtete er, ihn am Kirchenbau anzubringen, in welchem er ächt protestantischen Sinnes nach der Saalform strebte. Er ist der erste, der jenen bei Gibbs bemerkten großen Säulenportiken mit breitem Giebel nach Palladio's Lehrbuch auf den Profanbau übertrug. Derselbe erscheint an Wanstedhouse, Essex (1714—1721, 1822 zerstört), über einer zum Hauptgeschoß hinaufführenden Freitreppe in der Mitte einer langgestreckten, sonst formenarmen Façade. Später wollte der Architekt, wohl weil für eine so schlichte Umrißlinie dem

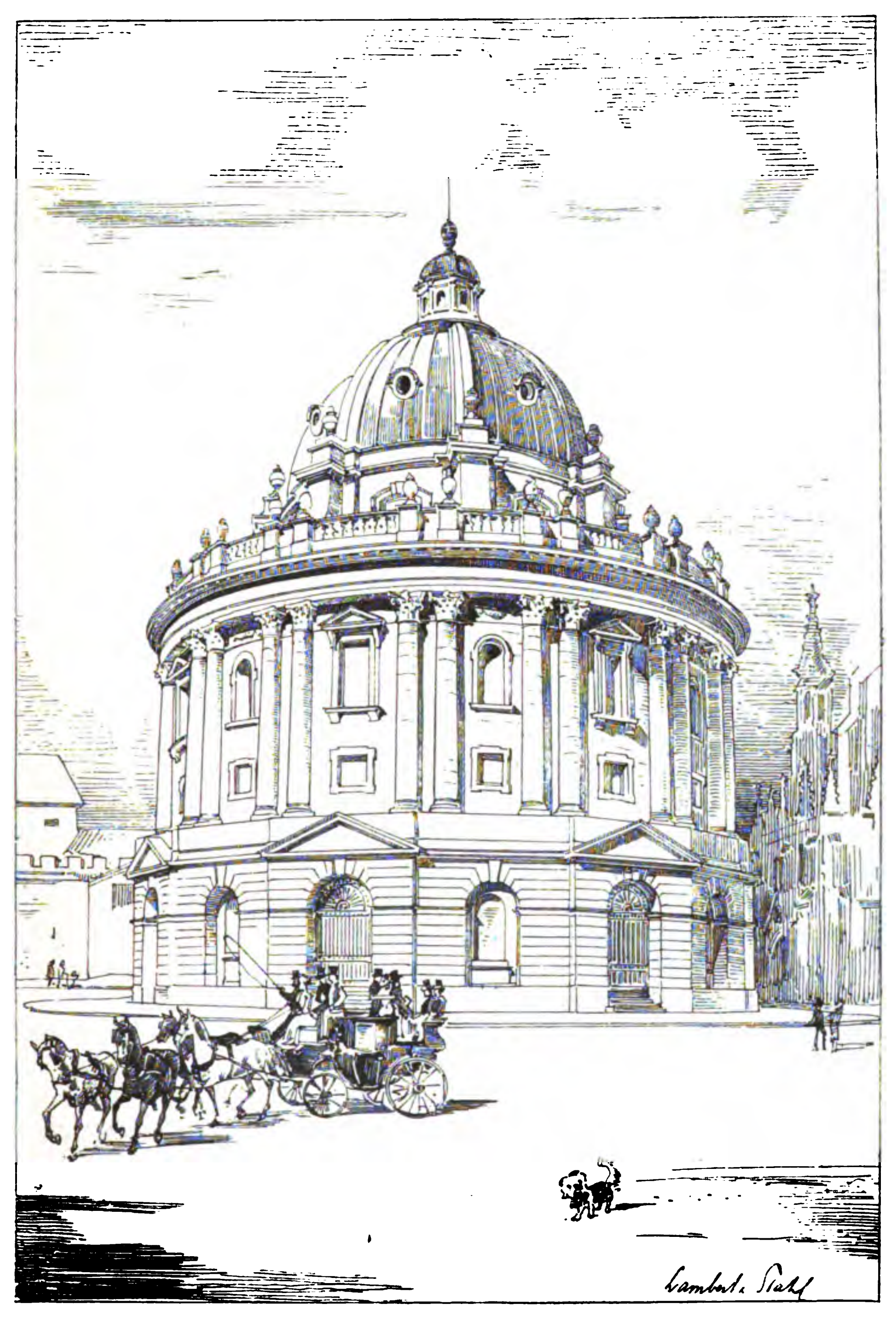


Fig. 119. Radcliffe-Bibliothek zu Oxford.

Bauherrn noch das Verſtändniß fehlte, zwei Eckpavillons an das Schloß anfügen. Der Grundriß iſt klar, entbehrt aber der Zweckmäßigkeit der Vanbrough'ſchen Pläne.

Von Campbell's Antheil an Hougthon Hall, Norfolk, ſowie an Burlingtonhouse, Picadilly, London, wird weiter unten zu ſprechen ſein.

Campbell's Streben, die engliſche Architektur auf die Wege Jones zurückzuführen, iſt ein ſehr beachtenswerthes. Ihn unterſtützte in demſelben eine ſtarke und ſchöne Begeiſterung, ein feſter Wille, eine unbedingte Achtung vor ſeinen Lehrmeiſtern. Aber es fehlte ihm die ſchöpferiſche Kraft. Im Detail ohne eigenen Gedanken, ſucht er im Geſamtentwurf ſeine Stärke. Aber dieſer entbehrt des engeren, anheimelnden Reizes, der Eigenart und des höheren Lebens. Doch es iſt nicht zum geringen Theile Campbell zu verdanken, daß die ſchottiſche ſtrengere Auffaſſung in England wieder Boden faßte. Sie übertrug auch den eigenthümlichen Begleiter des Klaſſicismus, die Gothik, auf's Neue nach dem Süden. Denn wer in England nach rückwärts ſchaute, der ſah, daß Jones und Wren, die größten Meiſter, ſich neben den Formen Palladio's auch in jenen des Mittelalters verſucht hatten. Die antiquariſchen Neigungen führten hier früher zur Betrachtung der eigenen Geſchichte, der Klaſſicismus war ekklektiſch von Hauſe aus.

Der großartige Aufſchwung Englands in wirthſchaftlicher Beziehung, welcher ſich ſeit der Landung König Wilhelms III. vollzog, äußerte ſich namentlich auch in einer mächtigen Bauthätigkeit des Adels. Die genannten Hauptmeiſter vermochten die Fülle der Aufträge nicht zu bewältigen, eine ganze Reihe von Künſtlern wurde zu großen Aufgaben berufen, an welchen ſie zumeiſt eine tüchtige Schulung, ſelten aber hervorragende Geiſteseigenſchaften bekundeten. Während gleiche Verhältniſſe in Frankreich die Entwicklung des Rococo, das Streben nach größter Verfeinerung im Detail, nach bequemſter Grundrißanlage herbeiführte, iſt in England der Sinn auf Größe gerichtet. Die Bauten ſind hier majeſtätiſcher, aber ärmer an Geiſt und Anmuth, ſie ſind prunkender, aber minder zierlich. Dort, unter der Herrſchaft des Abſolutismus ſuchte Künſtler und Beſitzer ſich in eigenartigen, neckiſch launiſchen Werken darzuſtellen, hier im freieren Lande ſtrebte man nach einem fremdher entlehnten Ideal.

Wren's Sohn, *Christopher Wren d. J.,* errichtete für den berühmten Herzog Marlboroug house (1709—1710), St. James, London, den jetzigen Wohnſitz der Prinzen von Wales, einen Bau, der hinſichtlich des Grundriſſes als Vorſtufe für Vanbrough's Schlöſſer gelten kann. Die Façade dagegen iſt nüchtern. *William Wakefield's* Schlöſſer Dun-

combpark, Yorkshire (1713), Atherton, Lancester (1723) und Rookbypark, Yorkshire (1724), zeichnen fich durch verftändig behandelte Renaiffancearchitektur und gefchickte Verwendung der üblichen Grundrißformen aus, ohne Anfpruch auf künftlerifche Selbftändigkeit zu machen. *Thomas Archer* errichtete die dreifchiffige St. Philips-church zu Birmingham (1710) und in Haythorpe House, Oxford (1705), eine auffallend ftreng mit dem Hauptgefimfe abfchließende Säulenfaçade von größten Verhältniffen. *James Wyatt* baute in ähnlichen Formen das Canterbury-Thor am Oriel-College zu Cambridge (1711) und das fchlichte Worstedhouse, Norfolk, *Wynne* den Kern von Buckingham-Palace in London (1713—1715), dem jetzigen Königsfchloß. Eine fchärfer fich von der Allgemeinheit abhebende Perfönlichkeit war *John Wood*[1]), jener fromme Kunftforfcher, deffen Börfe zu Bristol (1740—1745), ein liebenswürdiges Werk von minder großen Formen ift, als fonft in jener Zeit in England üblich. Ebenfo ift das Queen-Square in Bath (1728), der damals modifch werdenden Quellenftadt, fein Werk. Das Landhaus zu Stanlinch, Wiltshire, zeichnet fich durch die Behandlung des Grundriffes aus: es befteht aus einem Wohnhaufe und zwei nur im Parterre durch langgeftreckte Flügel mit diefem verbundenen Pavillons. Denfelben Grundriß wiederholte er an Buckland, Berkshire (1737). Die große Säulenhalle vor erfterem baute *Nicolas Rewett* (geb. zu Brandefton-Hall 1721, † zu London 1804), der Herausgeber der Alterthümer von Athen. *Archer's* Haythorpehouse baute er um. Ferner müffen wir hier auf *Robert Morris* zurückkommen, der, fern von Schottland, feine gothifchen Neigungen verlor und in England der palladianifchen Schule fich anfchloß. Sein Schloß Wimbleton, Surray, ift ein einfacher, doch mit Graben umgebener Bau mit großem jonifchen Portikus. Die Erinnerung an das Feftungsartige an demfelben ift ebenfo bezeichnend für den Meifter, wie die Anlage von vier Eckthürmchen an dem quadratifchen Grundriß von Coombank, Kent.

Die vornehmfte Erfcheinung der Schule ift *George Dance*, deffen Hauptwerk das Mansionhouse von London (1739—1753) bildet. Diefer fehr beachtenswerthe Bau zeichnet fich durch die Mifchung großer klafficiftifcher Motive mit einer feinen Renaiffance-Gliederung aus. Die mächtige korinthifche Säulenhalle an der fchmalen Hauptfront, der breite, von barocken Relief-Skulpturen wirkungsvoll belebte Giebel, die große Pilafterordnung, welche die Obergefchoffe zufammenfaßt — all das ift durchaus der englifchen Kunft entfprechend,

[1]) John Wood, A Description of the Exchange of Bristol, Bath 1745.

wenn noch mehr im Geiste Wren's als Campbell's. Aber die Formen der Fenster, die Seitenthüren an den Nebenfaçaden lassen noch holländische Einflüsse erkennen. Die Innengestaltung ist besonders merkwürdig, nicht sowohl durch den Säulenhof, sondern namentlich durch die Egyptian-Hall, den mächtigen, namentlich außerordentlich hohen Festsaal, dessen Säulen, nach der Beschreibung des Vitruv aufgerichtet, zwar hinsichtlich der großen Verhältnisse, nicht aber hinsichtlich der Formen, dem Namen des Raumes entsprechen. Die riesigen, die Hauptordnung durchbrechenden Fenster, die flache Decke über der auf dem Gebälk der Säulen ruhenden, durch Pilaster gegliederten Wand zeigen schwere und ungeschickte, aber wuchtige Formen. Die über der Vorhalle des Hauptgeschosses angelegte Bibliothek bietet für die Seitenfaçaden das Gegenstück zu der Saalarchitektur, indem auch hier die Fenster die Hauptordnung durchbrechen. Eine gewisse Uebertreibung, welche dem ganzen Hause eigen ist, wiederholt sich auch an dem viel späteren Bauwerke desselben Meisters, dem Gefängnisse Newgate in London (1770—1782), dessen Wände nur spärlich von Fenstern durchbrochen, durchweg in schwerster Rustika ausgeführt sind. Die starke, festungsartige Gliederung der Massen durch thurmartige Pavillons und die schwer profilirten Thore, deren Verdachungen mit Eisenketten ornamentirt sind, sind fast die einzigen Unterbrechungen dieser zwar zweckentsprechenden, aber trübseligen Architektur.

Der vielleicht am vielseitigsten beschäftigte Architekt der Schule war jedoch *James Paine.*[1] Sein Mansionhouse zu Doncaster (1744—1748), besteht eigentlich aus drei zweistöckigen Vereinsgebäuden, welche eine Gruppe mit gemeinschaftlich durchgeführtem Erdgeschoß bilden. Diese zeigt reiche und festliche Formen, die namentlich in dem stattlichen Mittelgebäude sowohl hinsichtlich der Grundrißentwicklung als in der Façade zu glücklicher Wirkung sich steigern. Mehr noch zeichnete er sich durch eine Reihe bedeutender Schloßanlagen aus, in welchen sich jedoch bereits mit wachsender Macht der Einfluß der nächsten Stufe englischen Klassicismus, die Schule *Kent's,* geltend macht. Dies ist noch am wenigsten der Fall in Cusworth, Doncaster, einem Schloß, welches die holländische dreitheilige Grundrißform mit einer wie zu Howard Castle ausgedehnten Gartenflucht verbindet, sowie bei den Stallungen und der Brücke von Chatsworth, von welchen namentlich der letztere Bau heute noch als Meisterwerk

[1]) James Paine, Plans etc. of Noblemen and Gentlemen's Houses, London 1767. — Derselbe, Plans etc. of the Mansion House of Doncaster, London 1751. — Siehe übrigens den IV. und V. Band des Vitruvius Brittanicus.



gefchätzt wird. Dagegen haben die Schlöffer Sandbeck und Cowick in Yorkshire, Gosforth in Northumberland, Axwell Park in Durham fchon die kalten Formen der fpäteren Zeit. Auch die Kapelle zu Gibside, Durham, und das Banketthaus zu Forcett, Yorkshire, gehören der jüngeren Formengebung an. Eine der großartigften Anlagen des Meifters ift Nostell in Yorkshire, ein bereits ganz in der Formengebung Kents gehaltener Bau von beachtenswerther Durchbildung der Fefträumlichkeiten.

In die Bewegung für ftrenger klaffifche Formen griffen auch einige ausländifche Meifter ein. Mit König Wilhelm III. kam der Schüler François Mansart's, *Daniel Marot*, nach England, deffen fleißige und kunftgewandte Hand ich aber an den Bauwerken des Landes nirgends zu entdecken vermochte. Vor ihm wird ein Architekt *Pouget* oder *Poughet* genannt, welcher 1678 Montagne house in Whitehall, London, errichtet haben foll.[1]) Man hat auf den berühmten Bildhauer *Pierre Puget* (geb. zu Château Follet 1622, † zu Marfeille 1694), welcher ja nachweisbar fich mit Architektur befchäftigte, hingewiefen. Der Bau felbft rechtfertigt diefe Annahme jedoch wenig, da er viele Formen der frühen Renaiffance zeigt, reich gefchmückte Schornfteine, fteile Dächer, Pavillons, zierliche Gliederungen, die dem großen Barockplaftiker wenig zu Gefichte ftehen würden. Weiter zurück hatte *Libéral Bruant* das Schloß zu Richmond (1662) errichtet. Ich weiß nicht, welcher Bau hiermit gemeint ift. Eine Mifchung franzöfifcher und italienifcher Kunft zeigt fich an den State apartements von Windsor Castle.

Bedeutender war der Einfluß eines jener Venetianer, welche durch die von Vicenza ausgehende Begeifterung für Palladio aus den Wildniffen des oberitalifchen Schmuckftiles zum Klafficismus zurückgekehrt waren, des *Giacomo Leoni*, welcher den Engländern den Palladio und Alberti überfetzte und auch als praktifcher Baumeifter zu Bedeutung kam. Er vollendete das von *Campbell* begonnene mächtige Lathom House, Lancashire (1725). Es ift dies eine jener aus drei getrennten Gebäudetheilen beftehenden Anlagen, jedoch von größter Ausdehnung. Trotzdem ift die Architektur eine ganz fchlichte, nur die Rifalite find durch Quader, die Fenfter durch einfache Verdachungen gefchmückt. Die Anlage ift völlig englifch. In Moulsham Hall, Essex, zeigt fich dagegen mehr Eigenartiges. Der Bau ift ganz gegen die englifche Regel um einen rechtwinkligen Hof gruppirt, der von einem Gang umgeben wird. Die Treppen find, wie dies in einzelnen oberöfterreichifchen Klöftern der Fall ift, an das Mittel der Gänge in den Hof

[1]) L. Dussieux, Les artistes français à l'étranger, Paris 1856.



eingebaut. Die Detailbehandlung zeigt, ſoweit bei der übergroßen Einfachheit der Architektur von einer ſolchen die Rede iſt, eine völlig ſchulmäßige Ausbildung. Von gewiſſer Bedeutung iſt der Bau von Moorpark, Herfordshire, welchen urſprünglich der Maler *James Thornhill* angelegt hatte und den nun ſeit 1720 der Venetianer Meiſter vollendete. Es iſt dies das Haus, in welchem *Sir William Temple* (geb. zu London 1628, † 1698) ſeinen Lebensabend, fern von der Politik und in eifriger Beſchäftigung mit der Kunſt, verbrachte, in welchem Swift ſeine wohl glücklichſte Zeit verlebte. Leone ſcheint an demſelben die mächtige, durch drei Geſchoſſe gehende Säulenordnung angelegt zu haben. Alle ſeine Bauten haben gemeinſam einen gewiſſen Mangel an Gliederung der Maſſen.

Hier ſei auch gleich der Anweſenheit *Servandoni's* in London erwähnt, der dort, wie überall, die Welt durch ſeine Entwürfe für das Theater und für Feuerwerke entzückte und auch in der marmorreichen Galerie des von *R. Morris* erbauten Wyndham House's in Hammersmith ein bleibendes Denkmal ſeiner Kunſt hinterließ. Ebenſo fehlte nicht ein Vertreter der Familie *Bibiena*. Mit dieſer Anweſenheit hängt vielleicht auch die Oelſkizze zuſammen, welche Bibiena von dem Theater Farneſe in Parma machte (im British Museum). Es iſt nicht eine Darſtellung desſelben, ſondern ein Plan zur glanzvollen Erneuerung der Bühne.

Für kein Land gilt vielleicht das Dichterwort — daß man in Dichters Lande gehen müſſe um Dichters Werk zu verſtehen — mehr als für England, in keinem Gebiet des menſchlichen Schaffens ſpricht es ſich auffälliger aus als im Gartenbau. England hat eine ſo eigenartige Natur, daß auch deren künſtleriſche Umgeſtaltung beſonderer Art ſein mußte. Man muß das Land kennen, will man verſtehen, was ſeine Parks zu bedeuten haben, wie es kommen konnte, daß das moderne Verhältniß des Hauſes zur Natur zuerſt in England erfunden und daß der Gartenbau ſomit den größten Einfluß auf die Architektur gewann, ja daß dieſer geradezu zur führenden Kunſt werden konnte.

Die engliſche Landſchaft beſitzt eine ſolche Fülle von Grün, wie kaum eine andere. Man iſt gewöhnt, das Land durch lebende Hecken, Knicke, abgetheilt zu ſehen, aus welchen Eichen und Buchen, Ulmen und Eſchen einzeln oder in Reihen hervorwachſen. Das Land iſt hügelig, Fernſichten ſind ſelten. Aber auf den ſanft geneigten Flächen wächſt ein ſchier unverwüſtlicher Raſen, der ſeit Jahrhunderten gepflegt wird. Von ſeinem faſt das ganze Jahr hindurch gleichmäßig friſchen Grün heben ſich die tieferen Töne der Baumgruppen ab. Wälder

find felten, große, frei fich entwickelnde Bäume ftehen aber überall. Sie ftrotzen von Kraft, von Laubmaffen. Die infolge der Nähe des Meeres feuchte Luft umhüllt alle Schatten mit einem blauen Duft. Die Formen heben fich dadurch kräftig ab, aber fchon auf wenige Schritte macht fich die Luft in der Färbung geltend. Der Ton des Grün wird voller, einheitlicher, die Natur erhält eine mehr bildmäßige Stimmung. Was der Landfchaft an großen Motiven, an Romantik fehlt, das erfetzt der Himmel. Ich habe in keinem Lande Europa's fo großartige Wolkenbildungen, fo prächtige Sonnenuntergänge gefehen. Der Himmel bietet dem aufmerkfamen Beobachter täglich neue Ueberrafchungen. Prachtvoll wirkt die lange Dämmerung der Abende, welche helle und kräftige Lokaltöne und eine überaus einheitliche Stimmung hervorruft. Sie faßt die Bilder erft recht zufammen, die fich dem Wanderer auf Schritt und Tritt bieten, Bilder, welche nicht in die Weite, nicht auf große Fernfichten, auf eine mächtige Natur gerichtet find, fondern mehr in einer behäbigen Abfchließung, in heiterer Anmuth, reicher Fülle und Fruchtbarkeit, in einer einfachen Ländlichkeit ihre Vollendung finden. In diefer Umgebung fteht das englifche Haus. Hat fchon die politifche Lage des meergefchützten Landes es geftattet, daß die Städte früh die einengenden Wälle ablegten, fo war auch die Neigung des Volkes weniger auf gefchloffene Straßen als auf den Bau in verftreuten Höfen gerichtet. Der Wunfch, ein eigenes Haus in eigenem Garten zu befitzen, der heute noch felbft in den Riefenftädten des Landes das ganze Bauwefen beftimmt, führte dahin, daß man die Bauten nicht als Gegenfatz zum Garten dachte, wie dies in Deutfchland und Holland gefchah, daß man nicht, wie dort, den Garten zum Schauftück, fondern zu einem Gegenftand der alltäglichen Benutzung machte, daß man ihn nicht in Beeten abtheilte, fondern die Wiefe, den Spielplatz für Groß und Klein als feinen beften Schmuck anfah.

Diefe Anfchauung ift der breiten Menge des Volkes wohl ftets unverloren gewefen. Man dachte nicht daran, daß das Haus die Gärten künftlerifch beherrfchen follte, man pflanzte nicht die Bäume um dasfelbe, fondern man fuchte für das Haus zwifchen Wiefe und Bäumen einen geeigneten Platz. Man empfand die malerifche Schönheit der Hütte und fuchte danach das Haus zur Umgebung zu ftimmen, wie man in Italien und Frankreich die Umgebung zum Haufe zu ftimmen beftrebt war.

Kein Volk der Welt hatte fo früh eine Literatur über die Anlage des Bauernhaufes, als England. *Daniel Garret* gab fchon 1747 „Designs and Estimates of Farmhouses“ (London) heraus, welche jenen zu empfehlen find, die über die Geftaltung des altgermanifchen Haufes Aufklärung fuchen.

Diefe Grundanfchauungen über das Wefen des Gartens mußten natürlich bald in Zwiefpalt mit jenen Meinungen kommen, welche über den Kanal herübergetragen wurden. Auch England hat feine Renaiffancegärten, welche meift an jene der Holländer fich anlehnten, alfo in zierlicher Abtheilung der Beete und völliger Unterftellung der Natur unter die Kunft das erftrebenswerthe Ideal erblickten.

Der Umfchwung zum franzöfifchen Garten vollzog fich fchon vor dem Regierungsantritt König Wilhelms III. Im Jahre 1670 kam *Lenôtre* nach England, mit ihm kam der Wafferbaumeifter *Grillet*, fpäter folgte ihm fein Schüler *Desgots*. Hiermit begann die franzöfifche Auffaffung Boden zu gewinnen. Das Werk derfelben ift Kensingtongarden zu London. Der Park leidet unter dem Umftande, daß Kensington Palace, der Bau, welcher feinen Mittelpunkt bilden follte, weder an Größe noch an künftlerifchem Werth feiner Aufgabe gewachfen ift. Den großen Baumftraßen fehlt es an einem bedeutenden Ziele. In ihrer Anlage felbft aber erkennt man die große Meifterfchaft Lenôtre's. Der kleine Hügel, auf welchem das Schloß fteht, ift gefchickt benutzt, um die Wirkung desfelben zu fteigern. Die Natur ift unter gewaltigem Maßftabe zu demfelben in Beziehung gebracht. Das künftlich gebildete Becken in der Hauptallee deutet noch die Abficht Lenôtre's an, eine Verfailles ähnliche Anlage zu fchaffen. Wer auch für den Gartenbau hiftorifch gefchulten Blick hat, wird zugeben müffen, daß Kensingtongarden einen Reiz befitze, welchen der englifche Park, wie er fich fpäter ausbildete, nie erreichen wird, nämlich den einer die Natur überfchreitenden Größe. Er ift in Grundidee und Durchbildung ein wahrhaft königlicher Garten.

Eine verwandte Anlage ift Bushy-Park, der unter König Wilhelm III. entftand. Die prachtvolle achtfache Kaftanienallee, das Baffin mit feinen Springbrunnen zeigt wieder die ganze Macht der architektonifchen Auffaffung. In dem anftoßenden Garten von Hamptoncourt[1]) war urfprünglich nach alten Angaben „mit Buchsbaum vollgeftopft", holländifch gebildet. Aber die Anlagen gegen die Themfe zu zeigten fchon vollftändig die Verpflanzung franzöfifcher Gedanken auf englifchen Boden. Vor dem Schloß wurde eine fächerförmige Alleenanlage gefchaffen, welche durch einen mit Beeten, Springbrunnen u. f. w. gefchmückten Halbkreis eingeleitet wird. Die Mittelallee umrahmt, wie diejenigen von Verfailles und Fontainebleau, einen breiten Graben. Aber zwifchen den Baumreihen, als Füllung des Netzes, findet fich nicht, wie in Frankreich, Wald, fondern

[1]) L. Knyff, Nouveau Theatre de la Grande Bretagne, London 1708. Stephen Switzer, Ichnographia rustica, London 1742.

dehnen ſich Wieſen aus, die zu der ungekünſtelten Landſchaft allmählich überführen. Aehnlich iſt St. James Park, London, urſprünglich gedacht geweſen, gleichfalls eine Schöpfung Wilhelms III., an welcher *Lenôtre* Antheil gehabt haben ſoll.

Als die Gärtner aber, welche dem franzöſiſchen Gedanken eine für England mehr entſprechende Form gaben, werden *George London* († 1713) und *Wise* genannt, die meiſt gemeinſam arbeiteten. Die führende Perſönlichkeit ſcheint erſterer geweſen zu ſein. Er war zweimal in Frankreich und hatte dort ſein Syſtem erlernt. Unter ſeiner Führung begann der franzöſiſche Stil in England ſich einzubürgern. Als ſein wichtigſtes Werk wird Longleat Park, Wiltshire, betrachtet; ihn unterſtützten bei demſelben *Cook*, der Gärtner des Grafen Eſſex zu Cashesbury und *Lucre*, der Gärtner von Sommersethouse, einer jenen Squares in den Univerſitätsſtädten verwandten Anlage, bei welcher das Hauptgewicht wohl auf das Botaniſche gelegt war, *Field*, der Gärtner von Bedfordhouse, Strand, gleichfalls in London. Die beiden Letzteren ſtarben früh. In Longleat-Park iſt nicht nur die Mehrzahl der Bezeichnungen der Gartentheile, ſondern auch die ganze Entwicklung der Achſe, der Aufbau der Terraſſen und Springbrunnen, das Anſteigen gegen den benachbarten Berg den Arbeiten Lenôtre's entlehnt. Die Thätigkeit London's am Kensingtongarten (1704), wo er den Theil hinter dem Grünhauſe anlegte, an Hamptoncourt, wo er die holländiſchen Theile beſeitigen half, namentlich aber die Parke von Wansted, Essex (1706) und Edger, Hertfordshire, ſind Beweiſe ſeiner franzöſiſchen Kunſtauffaſſung.

An einem der gewaltigſten Werke der Zeit, an Woodstock Park, Oxford, der Umgebung von Blenheim Castle, ſcheint *Wise* (um 1704) den größten Antheil gehabt zu haben. *Bridgeman* folgte ihm, *Vanbrough* dürfte beim Entwurf zu Rathe gezogen worden ſein. Der Park zerfällt in drei Theile: in die Blumengärtnerei hinter dem Schloß, welches geradlinig abgetheilt, von Mauern umgeben, bei einer Länge von gegen 2500 Fuß ſich nach hinten verbreitert und die Ausſicht auf die dahinter liegenden Wieſen frei läßt. Den zweiten Theil bildet der zu beiden Seiten liegende, durch Schneuſen und Rundplätze abgetheilte Baumpark; den dritten die weite Landſchaft ringsum mit ihren Wieſen, Seen, Baumgruppen, Hütten, welche nur dadurch in Beziehung zum Schloß gebracht iſt, daß eine Achſe quer über das ganze Grundſtück gelegt wurde. Man pflanzte nämlich auf die Wieſen eine auf den Mittelbau des Schloſſes von vorn zuführende, über 3 Kilometer lange Allee von etwa 100 Meter Breite, ſchlug in ihrer Flucht eine mächtige Brücke über den ſie durchſchneidenden

See und ſchuf ſomit eine Hauptlinie durch die ganze Landſchaft, welche dieſe im franzöſiſchen Sinne dem Architekturwerke einzuordnen beſtimmt war. Es iſt aber dabei immerhin zu beachten, wie ſtark die natürliche Form der Gegend erhalten blieb, wie wenig man ſich zu ſo gewaltſamen Umgeſtaltungen geneigt ſah, wie ſie das Weſen etwa von Marly ausmachen.

Dieſe Miſchung zweier Gartenſyſteme, des franzöſiſchen mit dem, was man „Rural-Gärten" nannte, zeigt ſich bei den meiſten gleichzeitigen Anlagen. So in dem großartigen Badminster Park, Gloucester (um 1699). Die Ausdehnung desſelben iſt eine gewaltige. Beträgt doch die Hauptachſe vom Parkthor bis zum Schloß 4 Kilometer, von hier bis nach Marsfieldsteple, dem anderen Endpunkt, 9,6 Kilometer. Das Schloß wurde 1699 im Stile Wren's umgebaut, ſo daß ſeine Hauptachſe verlegt wurde. Es iſt bemerkenswerth, daß das für die Größe des Parkes nicht eben bedeutende Blumenparterre nicht vor dem Neubau, ſondern ſeitlich angelegt wurde, daß vielmehr die Wieſen bis an's Schloß heranreichten. Der Park dient vorzugsweiſe der Jagd, er iſt mehr ein Wildgehege als ein Garten. Die Kunſt hat nur inſofern Antheil, als über die Wieſen Alleen gelegt ſind, die ſich in Sternform ſchneiden und die Gegend in Beziehung zum Schloß, andererſeits aber auch zu einem Hügel und einem auf dieſem ſtehenden Baumrieſen ſetzen. Den ſtärker landſchaftlichen Sinn der Engländer beſtätigt der Umſtand, daß ſie es ſich entgehen ließen, ein Gebäude an dieſe ſo bevorzugte Stelle zu ſetzen, wie es die gleichzeitigen Franzoſen ſicher gethan hätten. Daher kann man es auch nicht als Zufall anſehen, daß *William Wakefield* in ſeinem Althrop Park, Northumberland, trotz des in Anlage und Aufbau ſonſt auffallend franzöſiſchen Schloſſes, denſelben Gedanken durchführte. In Newpark, Surry, wurde ſogar ein künſtlicher Hügel mit Baumſchmuck als Abſchluß der Hauptachſe errichtet. Daß man eine weitausgreifende Allee auf einen rein maleriſchen Ausſichtspunkt richtete, wie dies im Park von Eaton Hall, Cestershire, auf das einen Hügel bekrönende Schloß Beeston Castle geſchah, daß man den durch zwei ſich kreuzende Schneuſen gegliederten Wald unmittelbar an das Wohnhaus ſich herandrängen ließ, wie zu Ashdowne Park, Berckshire, ſind bezeichnende Beweiſe für den lebhafter entwickelten, auf lyriſche Stimmung hinarbeitenden Naturſinn.

Selbſt, wie es dem Namen nach ſcheint, franzöſiſche Gärtner folgten dieſer Richtung. So wird *Carné* als der Herſteller von Goodwood Park, Sussex, genannt, eine ganz im Geiſt von Badminton geſchaffene Anlage. Auch hier ſind die Grasflächen und Alleen in die Achſe, die Blumenbeete und Laubgärten aber an die Seiten ver-

legt. *Acres,* welcher 1723 den Park von Caversham, Oxfordshire, herſtellte, wählte zwar ganz winkelrechte Eintheilungen, gab aber der Hauptallee eine außerordentliche Breite, ſo daß ihre Bahn einer Wieſe glich.

Die Erfindung der „Vista“, jener Durchblicke durch Baumreihen auf einen bevorzugten Landſchaftsgegenſtand wird *Bridgeman* zugeſchrieben, deſſen Eaſtbury Park, Dorsetshire, eine auffällige Abgeſchloſſenheit zeigt. Beſonders berühmt iſt ſein Stowe Park. In literariſcher Beziehung vertritt *Stephen Switzer* dieſe Schule des engliſchen Gartenbaues. Er iſt in ſeinem erſt 1742 erſchienenen Werke noch wenig berührt von einer modernen Naturauffaſſung. Das Botaniſche beſchäftigt ihn mit Recht, ſein künſtleriſches Beſtreben iſt ganz von Lenôtre abhängig. Selbſt in ſeinen „Ruralgärten“ ſucht er allerlei künſtliche Dinge unterzubringen. Der Unterſchied liegt ihm weſentlich darin, daß bei ihnen ſtatt der Geraden Schlangenlinien die Wege beſtimmen. Aber er zeichnet auch den Grundriß einer Feſtung auf den Boden oder erfreut ſich ſonſt an dem Spiel von Linien, ohne daß er an eine wirkliche Fortbildung der natürlichen Schönheiten der Landſchaft dachte, wie dieſe von der Folgezeit erſtrebt wurde. Seine „Extenſiv-Gärten“ entſprechen noch ganz dem Vorbilde von Woodstock Park, den Lehren London’s und Bridgeman’s.

Der eigentliche Theoretiker dieſer engliſchen Gärtnerſchule iſt jedoch *Sir William Temple*, welcher Moorpark, Hertfordshire, ſeinen Sitz, nicht nur anlegte, ſondern auch ſeiner Schönheit wegen pries. Ihm iſt noch die bequeme Verbindung des Hauſes mit dem Wieſenplatze, die Belebung dieſes durch Terraſſen, Treppenanlagen, Sommerhäuſer, Grotten und Arkaden, die Nutzbarkeit der einzelnen Theile, die Koſtbarkeit der Pflanzen das Entſcheidende. Es miſcht ſich alſo in ihm das gekünſtelte Naturempfinden der gleichzeitigen Dichtung, die modiſche Unwahrheit der Gefühle mit der Freude an ſtreng gegliedertem, geregeltem, ſcheitrechtem Aufbau und jener nüchternen Nützlichkeitslehre, welche ſich in alles höhere Schaffen eingedrängt hatte. Der Hauptinhalt ſeiner Gartenkunſt iſt dem franzöſiſchen Klaſſicismus entlehnt. Er verhält ſich aber zu letzterem etwa wie der junge Pope zu Boileau. Der Unterſchied zwiſchen dieſen beſteht darin, daß der Franzoſe im Sieg über das Barock, alſo mit dem Hauptgewicht auf die erkämpfte Regelrichtigkeit ſchreibt, während der Engländer die Regel als den Grund betrachtet, von dem aus er wieder freier zu geſtalten verſucht. So trägt auch der engliſche Garten ſelbſt in der Zeit ſeiner Abhängigkeit Keime der Fortentwicklung in ſich. Er iſt weniger als auf dem Feſtlande ein Erzeugniß der Herrſchaft über die Natur. Die Eigenart der Landſchaft bleibt mehr gewahrt. Wenn England gleich

künſtleriſch abhängig von Paris war, ſo übertrug es doch nur die fremden Formen auf ſein zur Freiheit ſich entwickelndes Land. Das Königthum nach dem Vorbilde Ludwigs XIV. konnte hier ebenſowenig Dauer gewinnen, wie die letzten Gewaltthätigkeiten in der Gartenkunſt. Denn der Wille und die Rechte des Einzelnen waren der Nation zum Bewußtſein gekommen.

Zwei Bauwerke, welche beide in dem erſten Drittel des 18. Jahrhunderts entſtanden, können als der Ausgangspunkt der modernen engliſchen Baukunſt gelten: Die Schlöſſer Chiswich und Hougthon Hall. Ihre Beſitzer waren zwei jener mächtigen Adelsherren, welche, durch Reichthum und politiſche Macht Königen gleich, von der Wucht der nationalen Politik an die Spitze auch der geiſtigen Bewegung geſtellt wurden.

Chiswich iſt der Sitz des *Richard Boyle, Earl of Burlington* (geb. 1665, † zu Londen 1753). Es iſt mir nicht ganz klar, inwiefern an dem Plane, wie ihn Campbell darſtellt, *Inigo Jones* Antheil hatte, ob der Bau wirklich von letzterem nach dem Vorbilde von Palladio's Rotonda ſchon vollendet war, ob mithin der Plan es geweſen ſei, welcher den Grafen für den großen Vicentiner begeiſterte, oder ob ſeine Vollendung erſt das Ergebniß dieſer Verehrung geweſen ſei. Das Letztere wäre nichts Außergewöhnliches. Denn der Adel Englands liebte es, mit der Baukunſt ſich zu beſchäftigen, in ihre Geſetze ſich zu vertiefen. Schon der geſchmeidige Cabaleminiſter *George Villiers of Buckingham* (geb. 1628, † 1688) hatte Zeit und Luſt gefunden, ſich im Entwerfen zu üben, Bruce und Vanbrough hatten den Architektenſtand zu geſellſchaftlichen Ehren gebracht, *Henry Herbert, Earl of Pembroke* hatte das in ſeinem Hauſe überlieferte Maecenatenthum zur Künſtlerſchaft erweitert. Das Schloß Wilton, welches für ſeinen Ahnherrn, den Beſchützer Shakeſpeare's, durch Jones errichtet worden war, welches der Sammeleifer der folgenden Geſchlechter mit Kunſtſchätzen füllte, wurde zu einer Heimſtätte palladianiſcher Begeiſterung.

Am lebhafteſten wirkte dieſe aber in Burlington. Schon in ſeinem Stadt-Wohnhauſe, Burlingtonhouse, Piccadilly (1717), welches *Campbell* ſchuf, zeigte ſich dieſelbe lebendig. Die ſtreng palladianiſchen Formen desſelben, namentlich die Säulenhallen des Hofes entzückten lange Zeit die Kenner. Jetzt iſt der Bau der königlichen Akademie gewichen. Dem Einfluſſe des Grafen darf es zugeſchrieben werden, daß Campbell kurz vor ſeinem Tode ſich mit der Abſicht trug, den Palladio herauszugeben, ein Werk, welches ſpäter der Graf ſelbſt übernahm.[1]) Dieſer

---

[1]) R. Conte di Burlington, Fabriche Antiche designate di Andréa Palladio.

gab die Mittel zu Aufmessungen alter Bauwerke und zur Darstellung derselben im Stich her, [1]) er war es auch, der dem Schüler des über Alles gefeierten Meister, dem Jnigo Jones, die eifrigste Verehrung entgegenbrachte. Nicht nur ließ er rein aus Baubegeisterung die Paulskirche in Coventgarden auf seine Kosten wiederherstellen, das Thor von Beaufordgarden abtragen und vorsichtig in Chiswick wieder aufführen, nicht nur scheint er ein Förderer des Vitruvius Brittannicus und der durch denselben betonten klassischen Richtung gewesen zu sein, sondern er ordnete geradezu die Aufmessung der Bauten Jones und die Herausgabe von dessen Werken an, wozu er sich in *William Kent* (geb. 1684, † zu London 1748) eines Künstlers bediente, der die von den Schotten angeregte Kunstbewegung zur allgemein giltigen zu machen berufen war.

In Hougthon Hall, Norfolk (1722—1735)[2]) hatte Campbell sein Bestes geleistet. Denn ihm ist wohl der erste Entwurf dieses Baues zuzuschreiben, während *T. Ripley* ihn vollendete. Lord Robert Walpole, der mächtige Minister König Georg's I. war der Bauherr. Die Architektur ist die der Hochrenaissance. Ueber einem gequaderten Untergeschoß erhebt sich das mächtige Hauptstockwerk und ein Halbstock. Die Wandflächen sind glatt. An den Ecken sind Risalite angebracht, über welchen ein Kuppelbau sich erhebt. Die Fenster sind in schlichter großer Architektur gehalten. Ein Palladiomotiv, das Rundbogenfenster über Säulen zwischen zwei bis zum Kämpfer reichenden seitlichen Lichtöffnungen zeigt die bewußte Nachbildung der oberitalienischen Meister. Man nannte dasselbe ein Venetianisches Fenster. Im Mittelrisalit theilen vier jonische Halbsäulen die Mauerfläche. Ueber ihnen erstreckt sich ein breiter Giebel. Gegen den Garten zu ist eine stattliche Säulenhalle ausgebildet. Die Räume sind von großen, klaren Verhältnissen — vielleicht zu klar, zu architektonisch für den nordischen Himmel. Das Bemerkenswertheste am Bau ist jedoch seine innere Ausstattung, welche wieder Kent schuf. Der Schützling Burlington's war zum leitenden Künstler geworden.

Ein weiteres Mitglied des Hochadels hatte inzwischen das künstlerische Denken England's von der französischen Schule befreit. *Anthony Ashley Cooper, Earl of Shaftesbury* (1670—1713)[3]) hatte das Stichwort ausgegeben: all beauty is truth! Er hatte der Lehre von der künstlerischen Wahrheit, der sich ja auch die Franzosen zubekannt

---

[1]) R. Castell, The Villas of the Ancients 1718.

[2]) T. Ripley, The plans etc. of Hougthon in Norfolk 1735.

[3]) Vergleiche das prächtige Buch von Dr. H. v. Stein, Die Entstehung der neueren Aesthetik. Stuttgart, 1886.

hatten, eine neue Vertiefung verliehen. Dem Künſtler hatte er an's Herz gelegt, ſich um Natürlichkeit zu bemühen. Aus dieſer ſoll er den Gedanken für ſein Werk ableiten. Aber er ſoll die Natur in ihrer Geſamtheit erfaſſen. Denn wenn er in ſeinem Werke nur einen Theil der Natur giebt, dieſen aber als Ganzes erſcheinen läßt, wenn er alſo den dargeſtellten Theil Natur einfach abſchreibt, hat er nicht die wahre Natürlichkeit. Die „Einheit in der Zeichnung“ iſt Shaftesbury eine Vorbedingung künſtleriſcher Wahrheit, iſt ihm der Ausdruck für die Wucht eines künſtleriſchen Entwurfes, der ſich aus einer Vielheit der Beobachtung zu einer Einheit der Darſtellung zu verdichten hat. Alſo forderte er eine erhöhte, durch Geiſtesarbeit zur Allgemeingiltigkeit umgeſchaffene Wahrheit. Er verkündete das Geſetz, welches die folgende Zeit beherrſchte, in ungleich tieferer Form als die Franzoſen und Laireſſe. Denn er faßte das Kunſtwerk als Ganzes, während jene die Theile für ſich ſchönheitlich auszuführen beſtrebt waren. Ihm iſt die Wirklichkeit der Dinge, das natürliche Gefüge derſelben weiſer, als der grübelnde, aus alten Schönheitsformen neue Gruppen zuſammenſtellende Verſtand der feſtländiſchen Klaſſiciſten. Er vertraute auf die Schönheit der wahrhaftigen Dinge, ja er kommt Schiller's Wunſche nahe, daß doch endlich die Forderung der Schönheit aufgegeben und ganz und gar durch die Forderung der Wahrheit erſetzt werde!

Das Gebiet, in welchem dieſe Lehrſätze zuerſt zu einer ganz neuen Kunſtform führten, war der Gartenbau. In dieſem liegt Kent's entſcheidende Bedeutung. Aber nicht nur der Shaftesbury'ſche Begriff der Natürlichkeit beſtimmte denſelben. Gemeinſam mit dieſem war von Schottland der romantiſche Sinn auf England übertragen worden, der ſich eineſtheils in der Begeiſterung für das landſchaftlich Schöne, andrerſeits in der Neubelebung der Gothik äußerte. Schon in Pope war derſelbe mächtig. Er iſt es, der auf Shakespeare mit demſelben Eifer hinwies, wie Campbell auf Jones. Aber wie Pope ſich für vornehmer, freier, kunſtvoller dünkte, als der zwar als erhabener gefeierte, doch als gothiſch geſchmacklos belächelte Dichter des Hamlet, ſo gaben auch die neuen Architekten nicht die Unbefangenheit Jones wieder, ſondern glaubten ihn als Vorbild zu feiern, aber auch zugleich verbeſſern zu müſſen. Eine ächte große Kunſtempfindung, eine freie dichteriſche Stimmung kam bei beiden nicht zu Stande. Vielmehr war eine künſtliche Zierlichkeit, eine entſinnte Natur das Ergebniß. Nicht das eigene Empfinden drang durch, ſondern die bedeutungsreichen Anlehnungen an vergangene Zeiten. Byron ſagt von Pope mit Recht, auf die bunte Welt ſeiner Märchendichtungen anſpielend, er ſei „ein griechiſcher Tempel mit einer gothiſchen Kathedralkirche auf der einen Seite und einer tür-

kifchen Mofchee und allen möglichen phantaftifchen Pagoden und Kapellen um ihn her". Pope ift aber auch ein Dichter der Natur. Er regte den Schotten Thomfon an, welcher die Naturbefchreibung und durch fie das äfthetifche Gefühl für das Landfchaftliche zur Kunft erhob. Die „Jahreszeiten" diefes Dichters erfchienen feit 1726. Es find dies jene Gedichte, von welchen noch Leffing fagt, fie gäben dem Landfchaftsmaler beffere, geordnetere Unterlage zum Entwurf eines Bildes, als die verwirrende Natur felbft. Und wirklich ift ein ächtes und lebendiges Empfinden in feinen Darftellungen. Die Erfcheinungen in der Natur erwecken in ihm Stimmungen und Seelenbewegungen, er empfindet mit der durch die Jahreszeiten veränderten Umgebung. Aber er fchildert nicht das Land, welches er zufällig durchwandert, fondern fein Bild ift ein Ergebniß der Gefamterkenntniß der Natur. Es hat die Abficht, vollftändig zu fein. Er fchafft das einzelne Bild als Ausdruck der Gefamtnatur: Es ift erfüllt von den Anfichten Shaftesbury's.

Die Grundftimmung feiner Naturbefchreibung ift eine religiöfe. Sie baut fich auf dem kirchlichen Geift Schottland's auf. Schwermüthige Töne klingen durch. Die tiefen Farben der in langer Dämmerung liegenden fchottifchen Heideberge kehren in der Dichtung wieder, die träumerifche Schwärmerei langer, halbdunkeler Winternächte. Die Anfänge jener Stimmung werden laut, welche fpäter den Offian hervorbrachten, die merkwürdige Dichtung, welche zwar neu war, aber fich als alt gab, welche auf Grund des Volksliedes, alfo auf örtlichen Vorbedingungen, fich in eine gefchichtliche Form träumte und feinen beften Werth darin fuchte, nicht als das Erzeugniß ihres Erzeugers zu gelten. Das fromme Ritterthum, die abenteuernde Sentimentalität hatte diefes Werk vorbereitet, die burgartigen Schlöffer von Douglas und Inverary feiner Größe die fefte Form gebracht. Die gläubige Vertiefung und nordifche Sinnigkeit der Romantik begann vom äußerften Nordweften den Kriegszug gegen die Formvollendung und die Gedankenklarheit, welche, vom fernften Südoften, aus Griechenland, kommend, während eines Jahrtaufends das vom Germanenthum verjüngte Europa beherrfcht hatte.

In Kent's Kunftwerken vereinen fich drei Dinge: Erftens der ftrengere klaffifche Geift, der in der Erwägung begründet war, daß die Natur der Baukunft durch die Antike verkündet fei, daß Natürlichkeit und klaffifche Form fich decken; zweitens die Umgeftaltung des Gartenbaues aus einer die Natur überwindenden zu einer der Natur nachempfindenden Kunft; und drittens die Aufnahme der fentimentalen Romantik in das Bauwefen. Das ergiebt freilich ein vielfach fich widerfprechendes Programm, aber es ift das der ganzen folgenden Zeit, es

ist die Grundlage der weltbeherrschenden Bedeutung der englischen Baukunst in den folgenden Jahrzehnten.

Kent war in Italien gewesen und hatte bei *Benedetto Luti*, einem jener Barockmaler, welche in der Art des Panini die Antike studirten, eine Lehrzeit durchgemacht. Burlington hatte ihn 1719 nach London zurückgenommen. Er war eigentlich Maler. Seine Bilder entsprachen zwar dem Inhalte nach dem Empfinden seiner Gönner, waren aber in Hinsicht auf das Können geradezu kläglich. Das geringe künstlerische Vermögen äußert sich auch in Kent's kindlichen Kupferstichen zu dem Ritterepos „The Faerie Queene" von Edm. Spencer [1]; sogar die architektonischen Hintergründe sind hier meist unverstanden und ärmlich im Entwurf. Nicht minder ergiebt sich aus seinen im Southkensington-Museum befindlichen architektonischen Entwürfen, daß er die Kunst der Darstellung nur in geringem Maße besaß. Das ist durchaus bezeichnend für ihn, als den die neue Zeit einleitenden Meister: In der dichtenden, erwägenden Gedankenthätigkeit beruht seine Kraft, die Stärke des sinnlichen Empfindens ist gebrochen.

Betrachten wir seine Werke. Die Ausschmückung von Houghthon zeigt einen ungemeinen Fortschritt hinsichtlich der Beschränkung, der edlen Einfachheit. So ist der den Hauptbau ausfüllende Saal durch in die Wände eingelassene, rechtwinklig umrahmte Reliefs, Nischen mit Statuen, Büsten auf Konsolen in einer Art geschmückt, welche an die Kasinen Rom's erinnert, jedoch durch die Uebertragung der Formen der Außenarchitektur, durch die kalte Strenge der Gliederungen, die Absichtlichkeit hinsichtlich der Vermeidung alles Ueberflüssigen in neuer, überraschender Weise der Kunst das Persönliche, Anmuthende nimmt, um ihr eine falsche Größe zu geben. Bei der Ausschmückung der Decke gab Kent die Hohlkehle zu Gunsten der im 17. Jahrhundert fast ganz vergessenen Balkendecke auf. Innerhalb der Kassetten verwendete er nur streng antike Gestaltungen, die Palmetten- und Eierstäbe, zierlich leichtes Ornament, Gehänge aus einzeln an einander gereihten Blättern, klar, locker gezeichneten, oft dürftigen Akanthusranken und schlichten Lorbeerkränzen. An Stelle der Fratzen und Kartuschen traten in Ornament auslaufende Greifen, an Stelle der schweren Figuren und Thiergestalten streng umrissene Vasen, die Lyra und andere symbolische Gebilde, kurz, das ganze später so tausendfach verwendete Rüstzeug jenes Stiles, den wir „Empire" zu nennen gewöhnt sind, tritt hier unter dem Decknamen Palladio's in einer Strenge in die Erscheinung, wie sie früher nur Poussin und Mansart erstrebt hatten.

[1]) London 1757.

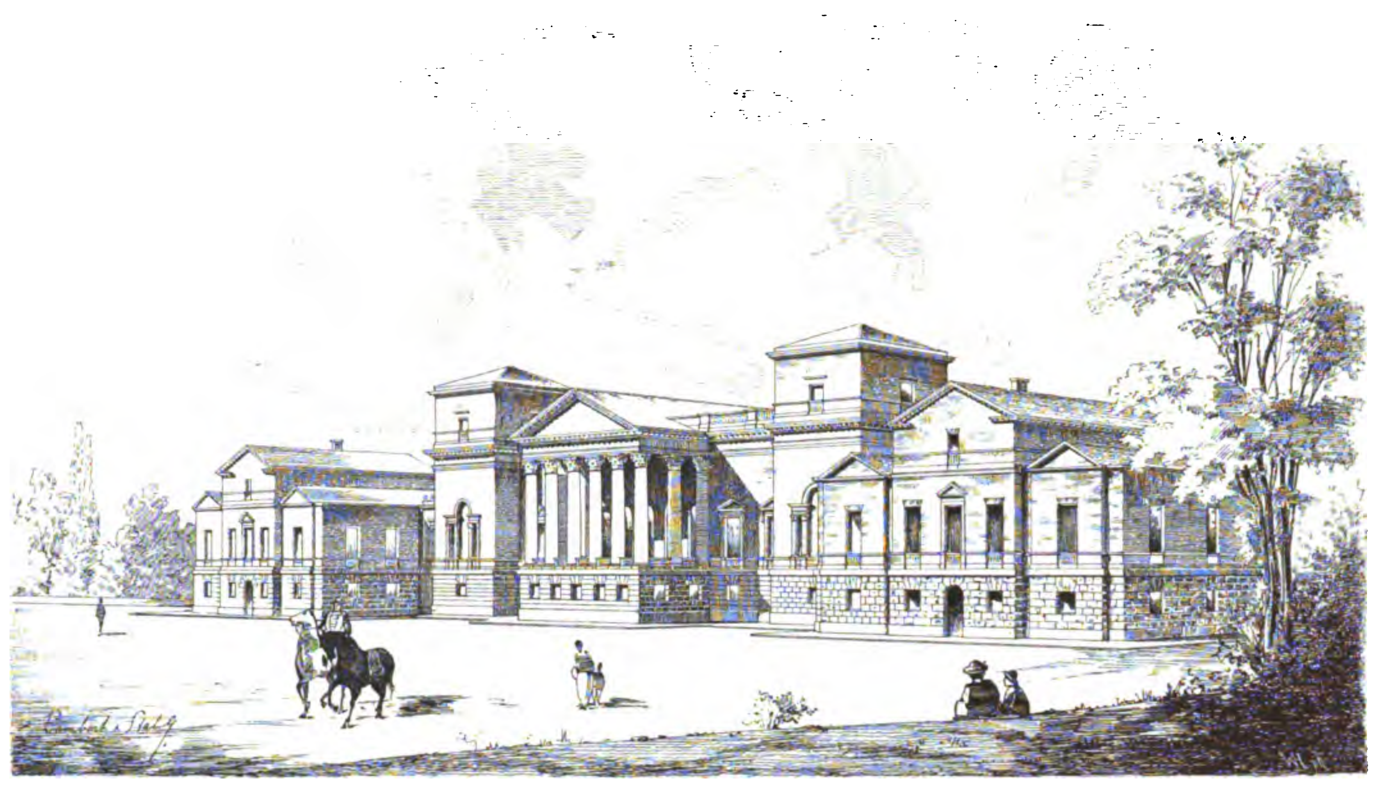


Fig. 120 Schloss Holkham, Norfolkshire.

Noch entſchiedener iſt die Vollendung des Klaſſicismus in dem Hauptwerke der Zeit ausgeſprochen, dem Schloß Holkham, Norfolkshire, [1]) deſſen Plan *Kent* und *Burlington* ſchufen, während *Matthew Brettingham* den Bau vollendete. Der Grundriß (Fig. 121) iſt ſchon ein ſehr bedeutendes Werk, ächt palladianiſch empfunden. Eine joniſche Säulenhalle bildet den Vorſaal. Die Säulenreihen ſind eng, ſie tragen nicht Bogen, ſondern ſind in den Verhältniſſen den griechiſchen Tempelhallen nachgebildet. Die Wände hinter ihnen gliedern Niſchen. Die Treppe ſteigt in der Halle, in dem dem Thore gegenüber liegenden Rundbau zum Hauptgeſchoß auf. Die Säle, die Bibliothek, die Eckräume ſind durchaus architektoniſch gegliedert, die Dekoration iſt von höchſter Schlichtheit. Große glatte Wandflächen erſcheinen als ein Sieg des fortſchreitenden Geſchmackes. Kunſtgeſchichtliche Nebenabſichten treten zu Tage. Man iſt ſtolz darauf, daß dieſer Kamin, dieſe Decke, dieſe Thüranlage getreue Nachbildungen von Arbeiten des Palladio, des Jones, von antiken Aufmeſſungen des Desgodet's ſind. Die Kunſt wird vom gemeinen Leben getrennt: Die Wohnflügel bilden vier geſonderte Bauten, welche mit dem Feſtbau nur durch lange Gänge verbunden ſind. Das Aeußere (Fig. 120) iſt von größter Einfachheit. Mit Gewiſſenhaftigkeit hat man ſich jeder unnöthig erſcheinenden Form entledigt. Selbſt die Gewände an den Fenſtern verſchwinden. Die Architektur beſchränkt ſich darauf, die Maſſen in große Gruppen zu vertheilen; bis auf die Gartenhäuſer, die Thorwärterwohnungen erſtreckt ſich die magere und blutarme, mehr von einem Kunſtdenker als von einem Künſtler betriebene Bauart. Bei dem Streben nach Abklärung von dem Ueberdrang barocker Geſtaltungen war man zu einer zwar ernſten und aufrichtigen, aber völlig erkältenden Verſtandeskunſt gekommen.

Davonshire House, Picadilly, London, ein weiteres Werk Kent's, bietet jetzt einen merkwürdigen Gegenſatz des engliſchen Klaſſicismus und ſeiner faſt grauſamen Strenge zu der völligen Willkür der modernen Architektur in den Nachbarbauten der vornehmen Straße. Das ganz ſchlichte Haus mit ſeinen beiden getrennten Hofflügeln, ſeinen gegen die Straße abſchließenden hohen Mauern ſieht faſt feſtungsmäßig drein. Die ſchwere Farbe des Backſteines, aus dem ſeine ſpärlich gegliederten Mauerflächen gebildet ſind, verſtärkt dieſe Wirkung. Dem Unbefangenen wird es ſchwer werden, ſich klar zu machen, daß dieſes Haus einſt als das Beiſpiel des neu erwachenden antiken Geiſtes in London verehrt wurde, daß ſein Architekt glaubte, jene düſteren Mauer-

[1]) M. Brettingham, The plans etc. of Holkham in Norfolk. London 1773.

maffen erzeugen eine ähnliche Wirkung auf den Befchauer, wie die fchimmernden Marmorflächen griechifcher Tempel.

Streng in den Formen ift auch das Schatzhaus (Treasury Building) in London, eine zweigefchoffige Anlage, beftehend aus einer Doppelreihe von Blendbogen über breiten Pfeilern, alles in Quaderung. In die Bogen find die Fenfter eingeftellt. Den Mittelbau zieren im Obergefchoß Halbfäulen und ein Giebel, an den Flügeln find Palladiofenfter angebracht. Die hier allzu monumentale Quaderung kehrt in leichterer, anmuthigerer Form an der Parkfront von Kent's Horse Guarde, Whitehall, London, wieder, einem überaus malerifch gruppirten und daher trotz der Strenge der Details, der Zierlichkeit und Feinheit der

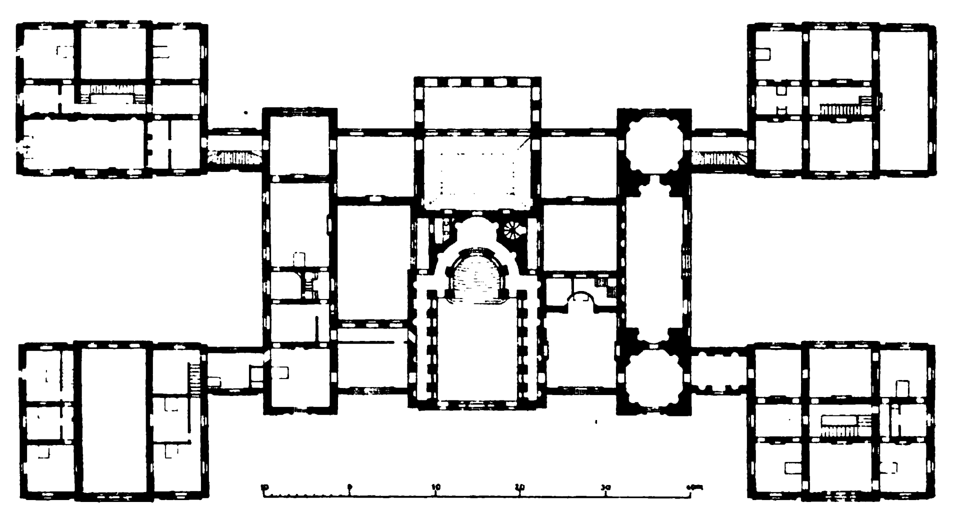


Fig. 121. Schloss Holkham, Norfolkshire. Grundriss.

Gliederungen wirkungsvollem Bau, vielleicht feinem beften Architekturwerk.

Kent's Entwürfe für ein neues Parlamentshaus (1733), welche fich im Southkenfington-Mufeum befinden, zeigen den Meifter auf der Höhe feines Könnens. Der weit ausgefponnene Plan, welchen er zuerft fchuf, eine Front von etwa 135 Metern, zeigt die beiden Häufer getrennt durch eine mächtige mittlere Halle, über der eine Laterne auffteigt. Die Façaden haben zum Theil die Formen eines Palaftes: zwei ftattliche Fenfterreihen. Aber der Säulenbau tritt doch überall als Steigerungsmittel hervor. Er wirkt um fo entfcheidender, weil Kent die antiken Verhältniffe an Stelle der palladianifchen wählt, weil er dem Bogen ein geringeres Recht einräumt und den Architrav in feine alte Bedeutung über eng an einander gerückten Stützen einfetzt. Eine fo fchlichte

Halle, wie jene vor dem Mittelrifalit von zwanzig, je 24 Meter hohen Säulen war feit den Tagen Rom's nicht wieder entworfen worden.

Ganz in derfelben Weife wie Kent fchuf fein Befchützer, der Graf *Burlington*. Die Vollendung feines Sitzes Chiswick lag diefem zunächft am Herzen. Er fchmückte das Innere vollftändig im Geifte von Hougthon. Er ertrug den Spott feiner Landsleute und den Luftzug in dem nach allen vier Seiten fich öffnenden Zentralgrundriß, beides um des Glückes willen, in einem der Rotonda nachgebildeten, alfo völlig fymmetrifchen Haufe zu wohnen. Er empfand auch nicht, daß die Erweiterung des Vorbildes zu einer Nüchternheit und Leerheit der Architektur geführt habe, welche nichts weniger als palladianifch ift. In der Formgebung war er fchwächlicher als Kent. So ift das Wohnhaus des General Wade in Corkftreet, jetzt Burlington-Hôtel, London, welches einft den Lord Chefter zu dem Rath an feinen Befitzer veranlaßte, er folle fich der Façade gegenüber einmiethen, um ihren vollen Genuß zu haben, ein merkwürdig frühes Beifpiel der völligen Vertrocknung des Palladianismus.

Auch die Stadthalle zu York (Fig. 122) ift zu beachten, deren Saal 44 korinthifche Säulen umgeben, während die Wandflächen durch ganz fchlichte Nifchen gegliedert find. Die Façade aber zeigt ein Motiv, welches neu und für die ganze Kunftart bezeichnend ift: Den Rundbogen mit der eingeftellten Säulenarchitektur und die den oberen Halbkreis theilenden Stützen über den Säulen. Gleichzeitig entftand die Weitergeftaltung des „venetianifchen Fenfters" der Engländer zu einem fonderbaren Gebilde: Eine verbreiterte Archivolte fpannt fich über dem rundbogig gefchloffenen Mitteltheil eines zu dreien gekuppelten Fenfters derart, daß diefes in einem Blendbogen zufammengefaßt erfcheint. Diefes Motiv wurde zuerft am Haufe des General Wade in jener Weife durchgebildet, in der man ihm von nun an den klaffifchen Bauten faft hundert Jahre hindurch überall — freilich nicht gern — begegnet.

Eine an Baufchöpfungen reiche, an künftlerifchen Gedanken aber um fo ärmere Schule fchloß fich Kent's und Burlington's antikifirenden Beftrebungen an. Sie ging neben derjenigen Campbell's her, nach und nach den Einfluß des älteren Meifters, d. h. die italienifchen Renaiffanceformen und die breitere, vollere Detailbildung verdrängend.

Brettingham zeigte an Yorkhouse, Pall-Mall, London, fein Beftreben nach Einfachheit in einer ftattlichen Palaftfaçade, an welcher Quaderungen und die Fenfterverkleidungen den einzigen Schmuck bilden. *J. James* wiederholte die Anlage von Kent's Davonshire House in Blackheath, Kent, in erweitertem Maßftab. Er baute auch einige durch Strenge der Details und Feinheit der antiken Auffaffung ausge-

zeichnete Kirchen: jene zu Greenwich (1718), ferner St. George, Hanoversquare, London, St. Luke, Middlesex. Weiterhin überfetzte er Perrault's Buch über die Ordnungen. *T. Wright* fchuf in Nuthall, Nottinghamshire, eine erneute Auflage der Villa Rotonda und gemeinfam mit *R. Morris* die Kings Lodge zu Richmond-Park, eine hübfche Villenanlage. *H. Flitcroft,* welcher vorzugsweife für Kent die Aufnahmen der Jones'fchen Bauten beforgt hatte, fuchte in dem mäch-

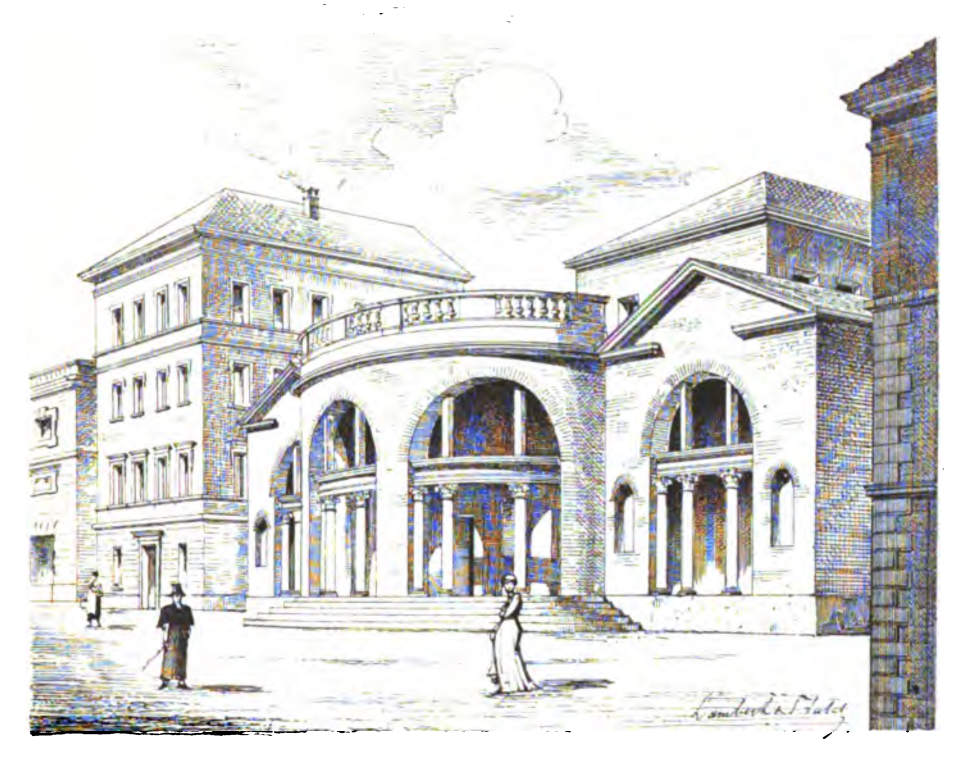


Fig. 122. Stadthalle zu York.

tigen Schloß Woburn, Bedfordshire, Effex, die von Leoni angeregte Anlage um einen mittleren Hof mit kentifchen Formen zu verbinden. *Lancelot Browne* fchuf in Crome Court, Worceftershire, ein tüchtiges, nicht aber eben bedeutendes Werk in den Schulformen.

Schon wurde der Gartenbau als das Gebiet bezeichnet, in welchem Kent's Kunftart am entfchiedenften durchgriff. Wer vom Gefichtspunkt der Natürlichkeit ausging, mußte den franzöfifchen Garten verwerfen.

Denn er ist die unbedingteste Verneinung derselben. So lange die alte auf der Ausbildung der Regel beruhende Kunstanschauung herrschte, war der Gartenbau eine Fortsetzung der Architektur, war er in seinen Gesetzen völlig von der letzteren abhängig. Wie man aber die Natürlichkeit als das höchste Ziel der Kunst hinstellte, mußte die Architektur dem Gartenbau sich unterordnen, mußte dieser als eines der besten Mittel zu künstlerischer Bethätigung gelten. Der schottische Aesthetiker Home spricht dies auch in seinen „Elements of criticism, 1762“ ganz deutlich aus: Er sagt, „die Seele fühle sich nie so befriedigt, als wenn sie eine natürliche Gegend betrachte.“ Er stellt daher auch den Gartenbau als eine Kunstform über die Natur. Denn sie sei mehr als Nachahmung der Natur, sie sei verschönerte Natur. Die Baukunst vermöge den Blick nur einzuengen, der Garten und die Natur lassen dem Sehkreise freies Spiel, wecken daher stärkere Empfindungen. Die Natur erhebe daher den Menschen über die Gleiche des Tages. Der Schluß lag nahe, daß die Bauwerke der Natur angemessen zu errichten seien, nicht, wie durch Lenôtre, die Natur den Bauwerken.

„Mahomed schuf die Vorstellung von einem Elysium, aber Kent schuf deren mehrere“, sagte ein Zeitgenosse. Es sind die Parks von Chiswick, Stowe, Esher, Claremont, Rousham, Oxfordshire gemeint. *Pope* hatte seit 1716 an seinem Hause einen kleinen Garten angelegt, in welchem zuerst dem Streben nach Natürlichkeit Rechnung getragen wurde. *Addison*[1]) war dem Beispiele gefolgt. Er vermied jede Ordnung, außer jener, welche die Jahreszeit des Blühens bedingte, er versetzte die Pflanzen des Feldes in seine künstliche Wildniß, er gab die Früchte der Obstbäume den Vögeln preis, um deren Gesang zu genießen; er gab dem Bach seine ungeregelten Ufer zurück. Er sah also in der völligen Kunstlosigkeit die wahre Schönheit, er vertraute auf das Walten der Natur. Diese Anschauungen, verbunden mit jenen Kunstprinzipien Shaftesbury's, waren also die Vorbedingungen, aus welchen Kent seine „Elysien“ schuf. Er wollte die Natur natürlich, doch nicht als Einzelerscheinung wiedergeben, sondern als verdichtetes Gesamtbild der englischen Landschaft.

Es ist dies im Grunde genommen noch das Programm von heute. Die Natur soll verschönt werden. Schön ist aber nur das Natürliche: Ein Kreislauf der Gedanken, und doch ein Widerspruch. Man kann die Natur nicht natürlicher machen, als sie ist. Indem man ihr ein Neues beifügt, macht man sie unnatürlicher, also auch unwahr, das heißt nach dem Grundsatz, daß nur das Natürliche schön sei: häß-

---

[1]) Jacob v. Falke, Der Gartenbau. Berlin.

licher. Die Forderung, daß der Garten mehr sei, als ein Stück Gegend, als ein von Menschenhand unberührtes Erzeugniß der Elemente, führt zum Künstlichen. Die Gartenbauer wollen die Gegend entschiedener zu uns sprechen machen, sie soll gewisse Gedanken beigelegt erhalten, welche man vorher nicht in ihr ausgedrückt fand. Dies soll durch einfache, den örtlichen Bedingungen angepaßte Mittel geschehen. Die Natur selbst soll sich unbedeutend ändern, unsere Anschauung von ihr dagegen bedeutend wachsen. Der geistige Inhalt soll enger gedrängt, reicher erscheinen. Auf engem Gebiet sollen die Bilder sich mannigfacher aneinanderfügen, die Eindrücke vermehrt werden. Aber nur so gewaltige Eingriffe in die Natur, wie es die französischen Gärten waren, vermögen in packender Form neue, die Natur überbietende Eindrücke zu erwecken. Die Vielheit derselben im englischen Garten ist nur auf Kosten ihrer Größe zu erreichen. Es ist vergeblich, zu hoffen, daß man die Wahrheit überwahrheiten werde. Es ist keine Natur, die sich auf diesem Wege giebt, sondern ein Natürchen.

Im Eifer der Befreiung von der französischen Regel äußerte sich der Naturdrang zunächst in Addison's Weise. Kent's Schüler *Lancelot Browne* (geb. zu Harle-Kirk 1715, † 1783), der die Parks Kew-garden und Blenheim umänderte, Nuneham-Courtenay anlegte und seiner Zeit der gefeierteste Meister seiner Kunst war, setzte dieselbe fort. Wir erhalten aus *William Chambers'* Angriffen auf diesen Meister ein besseres Bild von der Erscheinung jener Gärten, als aus ihrem jetzigen Zustande. Dieser nennt die französischen Gärten „Laubstädte". Es sei zwar abgeschmackt, wenn kein Zweig wachsen dürfe, wie er wolle. Aber der englische Gartenbau sei gemein und lächerlich. Denn er zeige keinen Schein von Kunst, er gleiche den gemeinen Feldern. Ein Fremder wisse nicht, ob er sich in einem Garten befinde, weil weder Ordnung, noch Einbildungskraft sich äußere, sondern der Zufall regiere. Wiesen und Buschwerke, Baumgruppen und geschlängelte Wege, Sitze bilden die einzige Abwechslung. „Von Landsend bis an den Tweed stehen nicht drei Bäume mehr in Reihe", ruft Chambers aus, gebe es keinen Acker Schatten mehr. Alle Verzierung des Gartens war als unnatürlich erschienen. Die sorgsam gepflegte Natur, die Vertheilung von Baumgruppen über die leicht geneigten Wiesen, die Anlage von sanft geschlängelten Wegen, die Beschränkung der Fernsicht und Schaffung abgeschlossener gleichmäßig anmuthiger Landschaftsbilder entsprach ganz der breiten naturschwärmenden Lyrik der Zeit, der sinnigen, aber oft kindlichen Naturbetrachtung, welche durch die Dichtung die Geister beherrschte.

Kein englischer Schriftsteller, soweit ich diese kenne, hat die Ge-

danken der natürlichen Naturanschauung besser, reicher dargestellt, als *William Gilpin*[1]) (geb. 1724, † 1804). Er faßt das Bedürfniß als die Grundforderung für den Gartenbau auf. Nichts dürfe nur zum Schein und Prunk an demselben angebracht werden. Es solle die Natur nicht nachgemacht werden, wie noch Browne durch das Anlegen natürlicher Flüsse that. Nirgends dürfe die Spur einer Absicht erscheinen, Hütten, Brücken, Bauwerke mögen nur an den Stellen errichtet werden, wo sie das Bedürfniß fordert. Dagegen verwendet Gilpin die Baumgruppen systematisch. Er will Stimmungsbilder durch dieselben schaffen. Er benutzt, wie schon Kent, selbst abgestorbene Bäume, um somit dem landschaftlichen Eindruck einen Zug von Ernst zu geben, denn er ist ganz Empfindung. Die Dinge reden zu ihm in lyrischer Sprache, er ist voll jener Naturschwärmerei, welcher die Thräne nahe und die religiöse Weichherzigkeit Vorbedingung ist.

Der Umschwung zur Natürlichkeit, zu jenem Parksystem, welches heute noch mit geringen Abänderungen die englischen Gärten beherrscht, vollzog sich nicht alsbald. Ihm mischte sich früh die Sentimentalität, die Zwillingsschwester der Naturschwärmerei und durch sie der Eklekticismus bei. Neben geradlinig klassischen Einrichtungsgegenständen, neben einem auch im Kunstgewerbe alle kontinentalen Leistungen hinsichtlich der Strenge beschämenden Schaffen versuchte sich Kent auch in der Gothik. Seine Entwürfe für Tischdecken, Leuchter, für kleine Einbauten in Westminsterhall (1740) sind in Formen gehalten, welche wesentlich von den durch Wren der Gothik nachgebildeten abweichen. Denn während dieser die Formen geschickt an seine durchaus modisch gedachten Schöpfungen anfügte, dachte sich Kent in das Alte hinein und schuf aus diesem heraus bei ungeschickter Formenbehandlung. Im Lettner der Kathedrale zu Glocester (1741) mischte er gothische, maurische und romanische Motive in der Absicht, im Geiste des Gesamtmittelalters etwas Neues zu schaffen. In der „Merlinshöhle“ für den Königlichen Park zu Richmond zeigte er, daß er sich der romantischen Auffassung des Mittelalters und der Schotten auch im Bauwesen zuneigte.

Diese nun begann in England ihre eigene Entwicklung zu nehmen. Zwar waren es zunächst nicht die großen Meister, welche sich ihr anschloßen, wohl aber die breiten Massen. In der Zahl der Lehrbücher der Baukunst nehmen nun die Werke von *Betty* und *Thomas Langley*

[1]) Forest scenery, herausgegeben von F. G. Heath. London, 1879. Das Buch erschien zuerst 1791 als „Remarks on forest scenery“.



eine hervorragende Rolle ein. Im Jahr 1742 erfcheint die „Gothic Architecture“, 1746 „The Builder Yewel“. Hinfichtlich des klaffifchen Bauwefens ftehen die Herausgeber derfelben auf dem Boden etwa Campbell's. Hier find fie lediglich Nachahmer. Im Dekorativen huldigen fie einem flatterigen, zerriffenen Rococo. Anders verhalten fie fich hinfichtlich der Gothik, von der fie, an Wren fich anlehnend, eine kurze Gefchichte geben. Sie haben bereits gelernt, die Stilperioden zu unterfcheiden. Das Ergebniß ihrer Studien ift aber die Erfindung gothifcher Ordnungen, in welchen Pfeilerbündel, phantaftifches Maßwerk, Zinnen und Riefen, fowie eine an den deutfchen Barockftil mahnende reich bewegte Profilirung zufammen ein oft erheiterndes Bild geben. Zwei Formen erfcheinen hier vorzugsweife begünftigt. Die Fenfterverdachung aus einem wagrechten Gefims, welches an den Enden fich zweimal im rechten Winkel verkröpft, und der Efelsrücken: Formen, welche bald ganz Europa durchziehen und der gefamten Gothik romantifchen Urfprungs das Zeichen ihrer englifchen Herkunft auf die Stirn drücken follten. Langley befchränkte fich darauf, Gartenbauten darzuftellen, welche alle romantifcher Grundidee find: runde und mehrfeitige Tempel, Pavillons mit Eckthürmen, „Umbrello's“ für Gehölze und „Wildniffe“ werden ebenfo ftreng nach Palladianifchen Verhältniffen, als in romantifchen Formen errichtet.

Es ift nicht Zufall, daß Langley nicht fchon, wie die Schotten, Schlöffer im gothifchen Stil entwarf. Noch galt in England die Gothik zwar gut zur Anregung fentimentaler Gedanken, als Glied des Gartenbaues, als ländliche Bauweife. Die Antike aber beherrfchte das fchönheitliche Kunftempfinden. Als Lord *Walpole* Strawberry Hill Caftle (1750—1777) baute, erklärte er in feinen 1752 und 1753 erfchienenen Briefen, daß die „moderne“, das heißt gothifche Bauart, nur für das Innere feines Haufes geeignet fei, daß aber das Aeußere unbedingt antik gebildet werden müffe. Es ift dies diefelbe Tendenz, wie fie fich an Kent's Hougthon Park geltend gemacht hatte, der, von breiten gepflanzten Schneufen in klaffifch regelmäßigen Linien umgeben, in der Mitte um einen Teich fich in voller Natürlichkeit ausdehnt.

Aber nicht nur die gothifchen Beftrebungen traten zu jener Zeit zu Tage. *Abraham Swan* in feinem „The British Architect“ (London 1750) und „A collection of designs in Architecture“ (London 1757), fowie in feinem Treppenhaus von Atholhouse, Schottland, zeigt fich als fpäter Anhänger des Rococo, einer ziemlich verrohten Nachbildung jenes Stiles, der 30 Jahre früher in Paris aufgekommen war.

Die künftlerifche Thätigkeit des *William Chambers* (geb. zu Stockholm 1726, † 1796) bildet in gewiffer Beziehung einen Fortfchritt, in anderer einen Gegenfatz zu Kent's Schule. Am fchärfften äußert fich feine Stellung in den Fragen des Gartenbaues, über welchen er fich in zwei fchnell berühmt gewordenen, viel umftrittenen Büchern äußerte. Es find dies: „Designs of Chinese building etc." (London 1757) und „Dissertations on oriental gardening" (London 1772).[1])

Was Chambers von dem chinefifchen Garten, wie er zu jener Zeit beftand und fich auch in den Bildern erkennen läßt, ausführlich erzählt, das ift in vieler Beziehung der vollftändigfte Gegenfatz zu dem, was man im englifchen Garten fuchte. Er erklärte zunächft die innere Gemeinfchaft zwifchen der Kunft der Römer und jener der Chinefen, etwa mit ähnlichen gefuchten Mitteln, wie man der Gothik durch Verdrehung der Ziele der klaffifchen Kunft gerecht zu werden verfuchte. Das find Fechterkünfte. Aber er führte beide auf die Natur zurück, als die Quelle aller Kunft und betonte den volksthümlichen Urfprung des chinefifchen Stiles. Man muß bedenken, daß das Buch in derfelben Zeit entftand, in welcher der Offian gedichtet wurde. Von dem Sinne für das Volksthümliche angeregt, verftand es Chambers ungleich tiefer in das Wefen der chinefifchen Kunft einzudringen, als es etwa die franzöfifchen Rococomeifter thaten. Ihm war es ernft um die Hingabe an die fremde Denkart, er fuchte nach den Grundfätzen, nach ihrem innerften Wefen. Aber wenn er auch die Natur als das Vorbild der chinefifchen Gärten anfah, fo war er doch ein erbitterter Gegner der englifchen Gärten, deren Gefchmack er ärmlich und niedrig, eine Schande für fein Vaterland nannte. Im Grunde war jedoch feine Begeifterung für die chinefifchen Gärten mehr aus dem Umftande entfprungen, daß er in ihnen feine Anfchauungen über das Wefen der Naturfchönheit in einer Weife verwirklicht fand, welche ihm die Beweisführung gegen feine Landsleute ermöglichte, als daß er geneigt gewefen wäre, das Gefchaute im eigenen Lande zu verwirklichen. Ihm war es darum zu thun, landfchaftliche Gemälde zufammenzutragen und durch die Natur ähnliche Stimmungen zu erregen, wie fie die Gemälde jener Zeit zu erzeugen beabfichtigen. Er fand in den chinefifchen Gärten heitere, erfchreckende und entzückende Eindrücke. Hütten und Tempel, Ruhebänke und Brücken, Abgründe oder Wiefenflächen, Felspartien oder Baumgruppen follten je nach ihrer Verwendung andere Empfindungen erwecken, indem fie in natürlicher Weife angeordnet

[1]) Vorausgegangen war: J. Spence, A particular account of the Emperor of China's garden near Peking, in a lettre from F. attired. 1743.



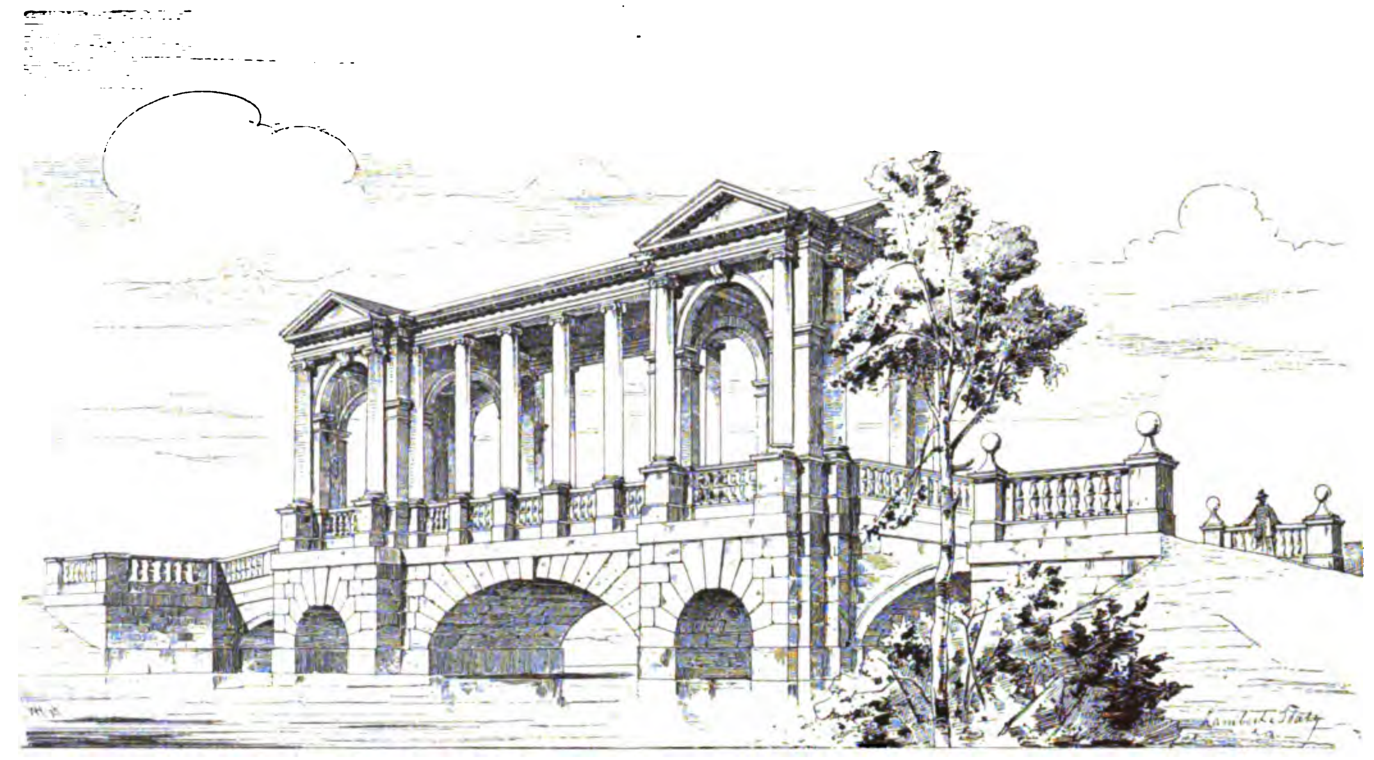


Fig. 123. Brücke im Park zu Wilton, Wiltshire.

ſind. Chambers eiferte gegen die reine Natürlichkeit der Gartenanlagen, die Wiederholung der Schlängelwege und abgeſchloſſenen Landſchaftsbilder, er fordert vom Garten, daß er alle Vergnügungen der großen Stadt biete, eine urbs in rure, nicht ein rus in urbe ſei. Er brachte erſt die Neigung auf, dem Garten Beziehung zu allerhand ſentimentalen Gedanken, zu dichteriſchen Stimmungen zu geben, ihn in kleine Bilder zu zertheilen, welche durch einen maleriſch gedachten, an ſich zweckloſen Bau ihrer Bedeutung nach beſtimmt wurden. Er ſchuf das in der Natur, was etwa der Landſchafter *Richard Wilson* (geb. 1714, † 1783) im Bilde erſtrebte: Die Einheit der maleriſchen Wirkung, die dadurch bedingte Unterordnung der Natur unter die künſtleriſchen Gedanken, zugleich aber die Hingabe an eine in vermeintlich höherem, d. h. ſtiliſtiſchem Sinne erfaßten Natur.

Die Probe auf Chambers Anſchauungen lieferte der Meiſter in der Einrichtung von K e w G a r d e n bei Richmond [1]) (um 1760). Gerade Linien ſind vermieden, ein ſanftes Gelände längs des Fluſſes und ſeiner Arme, leichte Hügel mit Baumgruppen, hier und da ein kleines maleriſch angeordnetes, wie zufällig am rechten Ort ſich befindendes Gebäude. Und zwar ſind es ſentimentale Tempel, welche auf die glückliche Zeit der Alten und ihrer Idylle hinweiſen: Jener der Sonne, des Pan, des Aeolus, der Bellona. Aber auch ein Haus des Konfucius und eine Pagode erſcheinen, ſowie eine Moſchee und eine „Alhambra“.

Endlich wird ein Chor einer gothiſchen Kathedrale aufgeführt. Die Kirche ſelbſt war als Ruine gedacht. Dieſe Bauten hatten alle keinen Zweck. Auch hinſichtlich der Form waren ſie nicht eben bedeutend. Die Geiſter beſchäftigte etwas anderes an ihnen, etwas ſinnlich nicht Wahrnehmbares: Ihre Beziehungen zu fernen Welten. Nicht mehr das Auge ſollte von Bauwerk und Park angeſprochen werden, ſondern dieſelben wendeten ſich zum gefühlsreichen Herzen, nicht die Erſcheinung ſollte mehr wirken, ſondern die in ſie hineingelegte dichteriſche Auffaſſung. Kunſt und Wirklichkeit traten in vollſten Gegenſatz, ſeitdem man ſie zu verſchmelzen ſuchte. Denn nun begann der Verſtand völlig die Kunſt zu beherrſchen, deren beſte Stützen doch die einfach unbefangen wirkenden Sinne ſind.

Auch in den architektoniſchen Werken Chambers ſpricht ſich eine Gegnerſchaft gegen Kent aus. Denn er iſt ungleich weniger klaſſiſch, maleriſcher, mehr vom Geiſte der Hochrenaiſſance durchdrungen. Es mag hierbei von Einfluß geweſen ſein, daß er der Schüler eines Franzoſen, *Clerisseau*, geweſen iſt. Wie von den Gärten, forderte er auch

---

[1]) W. C h a m b e r s, Plans etc. of the Gardens and Buildings at Kew. London, 1763.

von den Gebäuden zur Befriedigung des Schönheitsgefühles Reichthum und Einfachheit gepaart. Dem Auge folle durch Größe und Strenge, dem Verftande durch Ordnung und Einklang Genüge gethan werden. Sein ganzes Streben, wie feine Formgebung ift daher palladianifch. Seine Brücke im Park von Wilton, Wiltshire (Fig. 123), welche durch eine die Wandelbahn überdeckende Arkade ausgezeichnet ift, zeigt einen palladianifchen Gedanken in meifterhaft gehandhabten

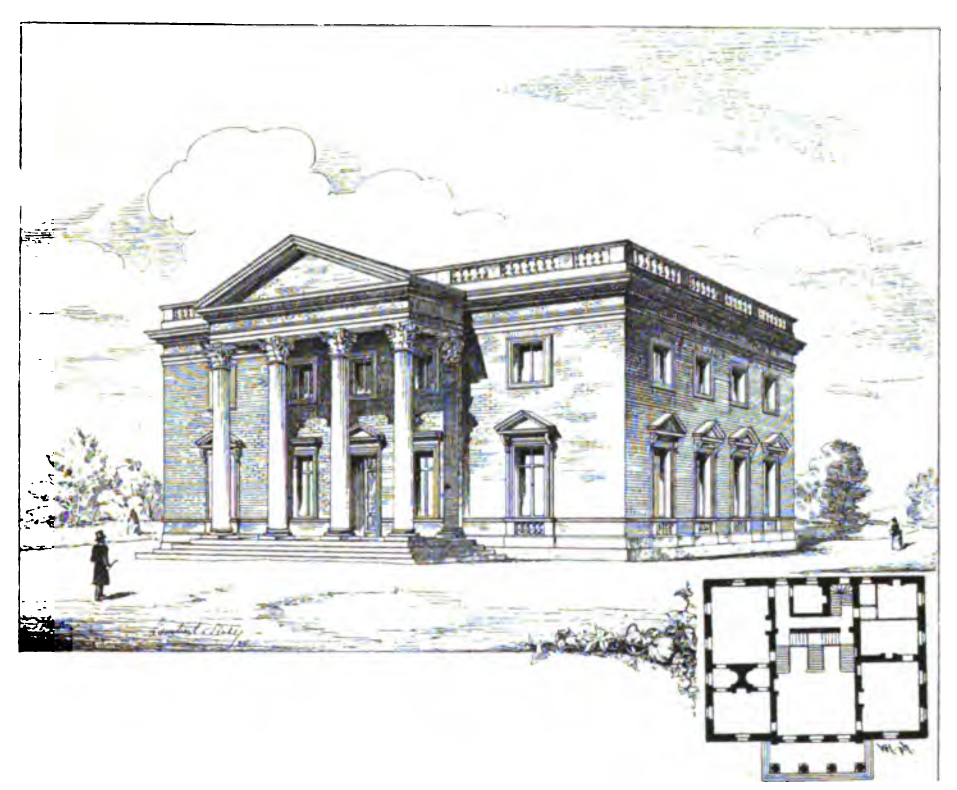


Fig. 124. Abercornhouse zu Duddingstone. Anficht und Grundriss.

palladianifchen Formen. Aehnlich ftilifirt ift das Schloß Marino in Irland und Castle Hill, Dorsetshire. Aber auch dort, wo Chambers größere klaffifche Formen anwendet, zeigt fich fein Streben nach einem innerhalb derfelben fich bewegenden Reichthum. So an Abercornhouse zu Duddingstone bei Edinburgh (Fig. 124) und an der fchlichteren Bessborough Villa zu Rowhampton, Surry. Milton Abbey baute er fogar gothifch.

Sein berühmtes Hauptwerk ift aber Sommersethouse, Strand, London. Den älteren, an der Straße gelegenen Flügel fcheint er

völlig erneuert zu haben. Wie er ſich jetzt darſtellt, gehört er zu dem Edelſten, was die Baukunſt in England hervorgebracht hat. Namentlich iſt das Detail von ächteſter Renaiſſanceſtimmung, zugleich fein empfunden und kräftig. Man betrachte daſſelbe beiſpielsweiſe in der ſchönräumigen Durchfahrt, welche in der freien und großen Behandlung des Arkadenmotives an Genueſiſche Vorbilder erinnert. Nicht ſo glücklich ſind die übrigen Façaden des gewaltigen Schloſſes. Es iſt dem Architekten, welcher große Ordnungen vermied, nicht gelungen, das Werk kräftig zuſammen zu faſſen. Die Forderung des Reichthums führte zu einer Vernachläßigung der Einheit. Groß und ſtattlich wirkt der Bau aber ſchon infolge ſeiner ungewöhnlichen Raumverhältniſſe.

Unter den Mitſtrebenden Chambers' ſei *J. Vardy* genannt, der Spencerhouse am St. Jamespark ſchuf, eine namentlich an der Gartenſeite reich bewegte Architektur. *J. Woolfe* errichtete in Gospal, Leicestershire, einen Bau in den typiſchen Formen, der ſich durch wechſelnde Stockwerkshöhe in Haupt- und Nebenräumen auszeichnet, ſowie in Fonthill, Wiltshire, ein vorzugsweiſe durch Quaderung gegliedertes Schloß von bekannter Anlage in drei Bautheilen. Der einflußreichſte unter den ſeiner Anregung folgenden Künſtlern dürfte jedoch *James Gandon* (geb. zu London 1742, † zu Dublin 1824) ſein,[1] welcher außer einzelnen Nutzbauten in London in Dublin eine Reihe öffentlicher Bauwerke in ſtrengen und trockenen Formen errichtete, ſo das 1781 erbaute Costumhouse mit doriſchen Säulen und einer Kuppel, ferner Four Courts, das Parlamentshaus, ſowie Kings Jnn. Der hervorragendſte Theoretiker der Schule war *Isaac Ware,* welcher ein Lehrbuch der Baukunſt herausgab, in welchem er ſich an Jones und Palladio anlehnte. Von ihm iſt die Zeichnung einer Stubendecke, welche den Kopf dieſes Kapitels ausmacht. In ſeinen Details erwies er ſich auch ſonſt als ein ſtreng, aber kraftlos ſchaffender Anhänger des Klaſſicismus (Fig. 125).

Es iſt nicht ein Abſchnitt, an welchem wir hier ſtehen. Chambers iſt im Grunde kein Neuerer. Wohl ging von ſeiner Auffaſſung des Gartenbaues manches in die Menge über, ſo bitter er wegen derſelben von den Vertretern der unbedingten Natürlichkeit bekämpft wurde. Er theilte hierin das Schickſal ſeines Geiſtesgenoſſen, des Malers Wilſon. Beide ſuchten ſich auf die kontinentalen, namentlich die italieniſchen Kunſtformen zu ſtützen. Aber der engliſche Geiſt war in ſeiner nationalen Art zu ſehr gefeſtigt, als daß ſie ihn hätten aus ſeinen Bahnen lenken können. Die Architektur verharrte bei dem Streben nach klaſſi-

---

[1] J. Gandon und Th. J. Mulvany, The Life of J. G. Dublin, 1846.

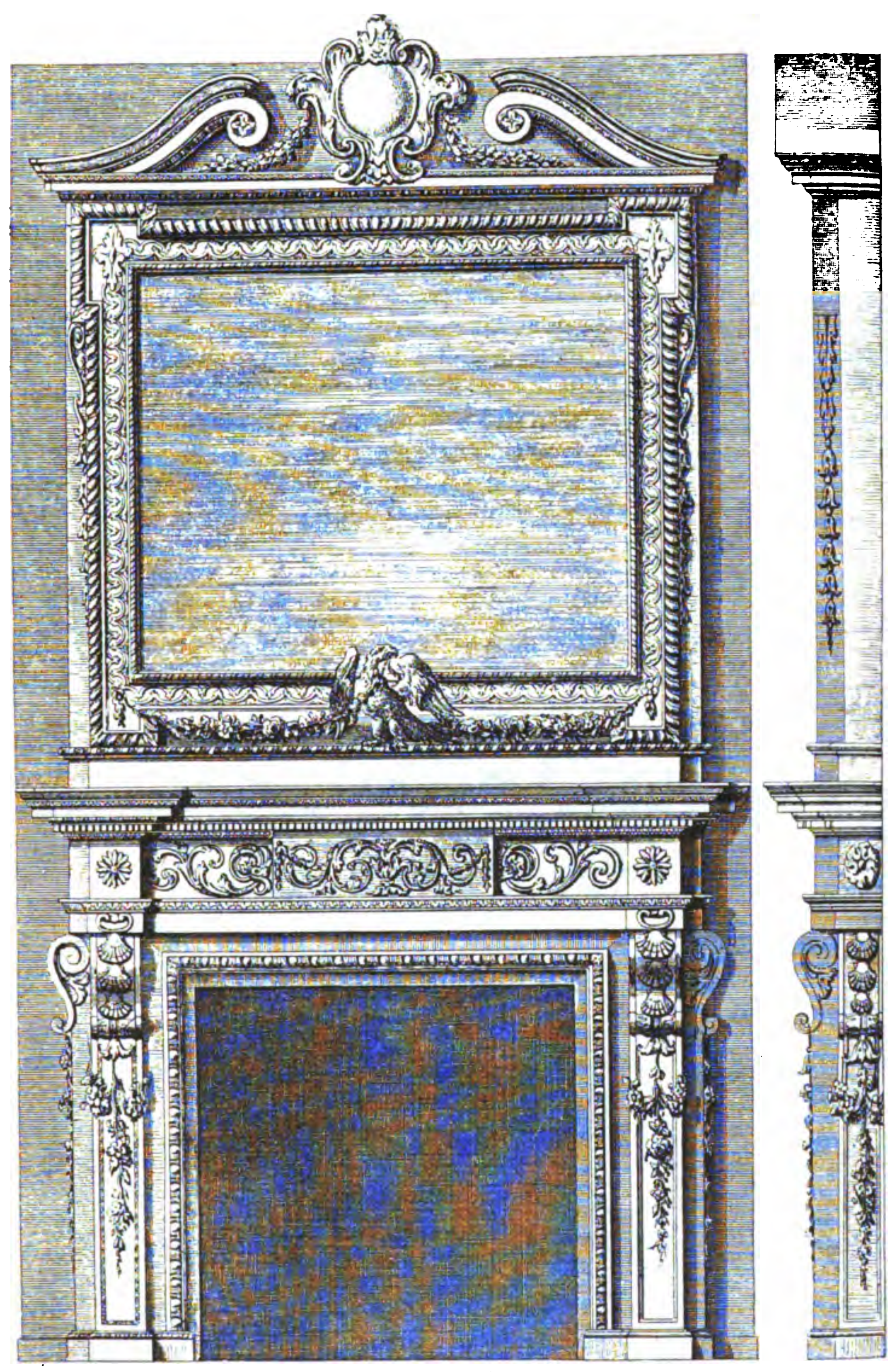


Fig. 125. Kamin, nach J. Ware.

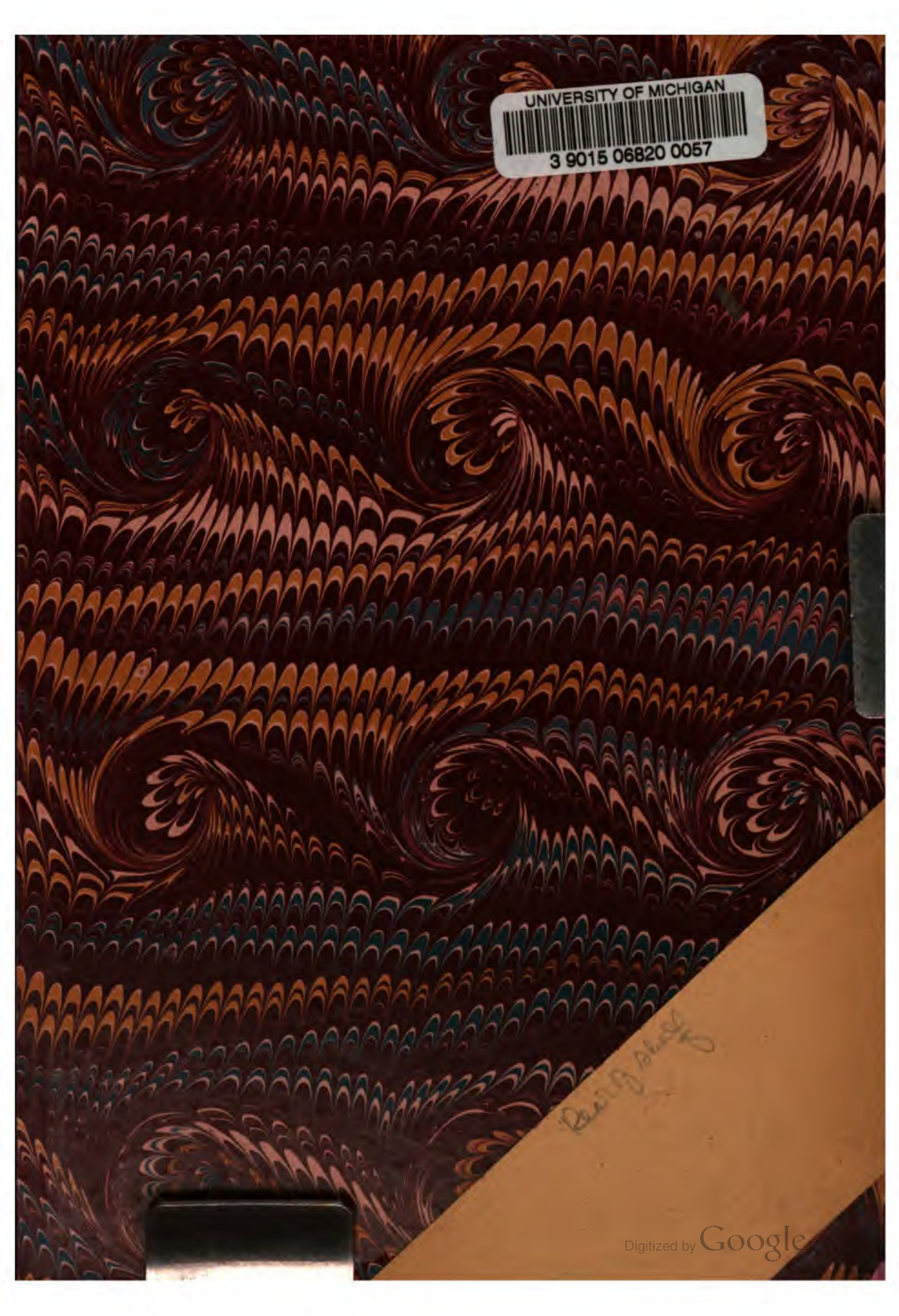
fcher Strenge, nach einer auf die Antike begründeten Weltauffaffung, fowie in ihrer romantifchen Schwärmerei für die Gothik. Beide find fchon zu Ende des 18. Jahrhunderts als gleichberechtigte Kunftformen anerkannt; die Romantik erhielt fich fogar, als die athenienfifchen Auf-meffungen Stuart's und Rewett's bekannt wurden. England's Kunft, welche die Führung hinfichtlich des palladianifchen Geiftes fo lange befeffen hatte, die Schöpferin jener Bauweife, welche auch wir Deutfche leider „Empire" zu nennen uns gewöhnt haben, übergab im Augenblicke, in welchem endlich das ächte Hellenenthum von ihr wieder aufgedeckt worden war, die Leitung im Klafficismus an Deutfchland. Hier zeigt er auf Schritt und Tritt, wie fehr er von jenfeits des Meeres angeregt worden war. Den Weg, welchen die Dichtung ging, folgte ihr einige Jahrzehnte fpäter die Baukunft: Was die englifchen Klaf-ficiften und Romantiker erftrebt hatten, das vollendeten Schinkel und Goethe.



Orts-Verzeichniss.

Künstler-Verzeichniss.




UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 06820 0057

